

HISTOIRE

DU

RÉALISME

ET DU

NATURALISME

DANS LA POÉSIE ET DANS L'ART

HISTOIRE

DU

RÉALISME

ET DU

NATURALISME

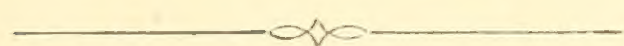
DANS LA POÉSIE ET DANS L'ART

DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS

PAR

PAUL LENOIR

Inspecteur au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts



PARIS

MAISON QUANTIN

COMPAGNIE GÉNÉRALE D'IMPRESSION ET D'ÉDITION

7, RUE SAINT-BENOIT

1889


LIBRARY
APR 18 1962
UNIVERSITY OF TORONTO

INTRODUCTION

I

En abordant aujourd'hui une question brûlante, à laquelle on ne refusera pas le mérite de l'actualité, il convient d'expliquer le but que je poursuis.

J'ai voulu seulement assigner une place, dans l'histoire et dans les arts de tous les âges, au Réalisme et au Naturalisme, en ce qu'ils ont de sens vivace et de persistante énergie.

C'est bien là une réalité poignante et active.

Si j'ai restreint le domaine littéraire à la poésie uniquement, c'est pour ne pas étendre démesurément le champ de mes citations et critiques, et parce que rien n'a été dit en prose qui n'ait été dit en vers, au moins dans la manifestation du sentiment.

La littérature historique ou scientifique, portant sur les faits qui sont réels et vrais dans toute leur acception, naturels ou poussés au naturalisme dans leur expression variable, se revèle d'elle-même. Elle sort donc de ce cadre plus étroit, mais d'une ampleur suffisante, dans un sujet aussi grave qu'intéressant.

Cette étude m'a conduit à ce sentiment très profond, exprimé dans le cours de cet ouvrage : que dans la poésie et dans l'art, je ne puis considérer comme *beau absolument* que ce qui est *réel et vrai* par quelque point, interprétant ou interrogeant la *Nature* et n'autorisant la *fiction* que dans la limite des choses tangibles et vécues.

Tout ce qui est vrai, réel, emprunté à la nature, doit être mis au compte du *Réalisme* et du *Naturalisme,* et non à d'autre. Et j'ajoute qu'il serait aussi injuste de mettre à l'actif du réalisme et du naturalisme toutes les turpitudes et vilenies de la littérature, que de faire compte à l'idéalisme de toutes les vanités, songe-creux et insanités des visions les plus fantasques et les plus étranges. La vérité, la réalité, la nature, sont le terrain commun où ces expressions diverses du sentiment humain doivent coexister.

De leur alliance se composent les chefs-d'œuvre.

Selon la prédominance de l'un ou l'autre élément, la littérature et les arts, qui s'accouplent le plus ordinairement, se font simples, gracieux, profonds ou affectés, prétentieux, maniérés et mystiques.

La force, la santé se trouvent d'un côté; l'intempérance, la vanité, l'illuminisme de l'autre.

Autrement dit, toute œuvre humaine procède, comme point de départ, comme base, de la réalité, de la vérité, de la nature, l'esprit élève cette marque d'origine et l'idéalisation en fait, suivant ses tendances, une œuvre durable ou funeste. C'est dans leur accouplement assagi et bien dirigé que se rencontrent seulement la plénitude d'esprit, les modèles du beau, la consécration du sublime.

Telles sont les grandes lignes dont je veux développer les conclusions.

A Dieu ne plaise que je prétende méconnaître l'action idéaliste, mais j'ai pu me convaincre que cette action, lorsqu'elle n'est pas refrenée par le sentiment de la vérité et de la réalité, conduisait les sociétés à l'amollissement et à l'énervation.

Le réalisme et le naturalisme, repoussés souvent au second plan des littératures dites classiques, par l'esprit doctrinal ou religieux, s'était éveillé d'abord au souffle des inspirations primitives. Il se réveille aujourd'hui sous une influence rénovatrice et scientifique qui doit lui assurer des conquêtes dont le résultat entrera dans les fastes de l'humanité, en dépit des assauts que lui livrent encore l'esprit de routine et les préventions malveillantes ou ignorantes.

Le compte est à faire entre le réalisme, le naturalisme et l'idéalisme.

J'y mettrai toute la sincérité et toute la ferveur d'un esprit convaincu.

II

Définitions et principes

Je voudrais, au début de cet ouvrage, exposer quelques-uns des principes généraux qui m'ont guidé dans le cours de mes recherches, établir quelques définitions, et battre en brèche, s'il est possible, quelques-uns des termes de la phraséologie courante.

Je dois d'abord préciser ce que j'entends par ces deux mots, *réalisme* et *naturalisme,* que je prendrai toujours dans leur acception la plus large. Il ne s'agit pas du tout, ici, de l'expression actuellement usitée, mais de son vrai sens *primordial,* dont on n'a pas assez contrôlé les origines.

Le réalisme ne peut être évidemment autre chose que l'exacte représentation de ce qui est. C'est le fait palpable, tangible, l'expression soudaine et spontanée. A cette reproduction, chacun met forcément son empreinte, et cette empreinte est le cachet, le style du poète ou de l'artiste.

La réalité s'impose à l'esprit; il lui faut donc un corps et une âme; le corps, c'est-à-dire des faits et des concepts pris dans la nature, soit extérieure, soit humaine.

L'âme humaine fait alors fonction de sensibilisateur, puis après la représentation vient la création.

Le sentiment qui excite cette force créatrice est plus ou moins profond, selon son accentuation, selon qu'il rencontre des prédispositions plus ou moins vives. Son but est atteint s'il parvient à faire vibrer les fibres du plus grand nombre.

De même que toute action humaine participe du domaine extérieur, se fond et se perd dans la nature, de même aussi nos aspirations. notre intelligence, nos pensées doivent procéder primitivement des idées sensibles et vivifiantes pour se fondre dans l'idéal. Ainsi le réalisme est la vérité de l'art, l'idéalisme en est la fin.

De là cette dualité constante du réalisme et naturalisme d'une part; du spiritualisme de l'autre.

L'exagération ou l'erreur des deux parts sont conformes et solidaires aux doctrines ayant cours à une époque déterminée. et aux fluctuations historiques. suivant la direction de chaque siècle.

Le réalisme est simple ou étudié selon les temps, les lois de l'observation ou du progrès; il est de tout temps le nerf de la poésie et de l'art, qui, sans ce frein, se perdent dans l'abstraction ou s'amollissent dans l'affectation.

Parallèlement au réalisme, le naturalisme affirmé plus vivement à certaines époques. réapparaît plus énergique encore, comme *sentiment de la nature,* dans la connaissance des vérités universelles.

Ces vérités doivent s'énoncer ainsi :

Que l'idéal, et conséquemment la divinité qu'il révèle, ne peuvent exister en dehors de la nature.

Que nulle vie, nulle pensée ne sauraient naître indépendamment des éléments communs à toute la création. Que le bien. le beau, le vrai absolus, la perfection, ne sont que la force latente du principe éternel s'inscrivant dans l'histoire, dans la poésie, dans les arts, au fur et à mesure de son développement variable, incomplet et progressif, sans pouvoir se fixer jamais dans l'humanité. C'est *un perpétuel devenir* soumis à la sanction des lois divines et humaines.

L'art et la poésie sont donc forcément engagés, l'histoire précisée, la littérature circonscrite, dans le cercle indélébile des passions et activités humaines.

L'homme et la nature sont éternellement dans les mêmes conditions d'attente, d'espérances, de regrets et de luttes ; de vitalité, de défaillances et de mortalité, de secousses et de troubles incessants.

C'est là ce qui nous rive éternellement à la réalité et aux lois de la nature. La réalité est l'empreinte de la vie dans son cours inflexible et débordant.

Toute œuvre qui tend à s'abstraire de la réalité, de la vérité, de l'humanité, est une œuvre stérile, désaffectée de ses *tuteurs* naturels.

Pour l'art, le réalisme doit être l'expression de la vérité ; vérité de reproduction, d'impression, d'interprétation, d'inspiration.

Pour moi, Réalisme n'est pas *Prosaïsme*, ni surtout *Matérialisme*.

Qui dit Poésie et qui dit Art exprime par cela même une tendance supérieure à la vulgarité de la copie, de la représentation plate ou sans effet.

D'un autre côté, la Vérité *interprétée* est trop souvent la Vérité dissimulée.

Rien donc ne peut tenir debout s'il ne se reprend à la Nature, à la Réalité, à la Vérité, je ne saurais trop le répéter.

Ainsi, pour emprunter une comparaison à l'art de l'architecture, l'architecte emploie dans ses constructions la chaux, le sable, la pierre, le marbre, le bois, le fer, toutes matières brutes et inertes; il sait leur donner un sens, un caractère précis, leur communiquer une expression artistique et idéale.

Cette œuvre est bien sienne et peut s'approprier à tous les besoins, à toutes les adaptations ou exigences de la vie civile et publique, religieuse et morale; mais qu'aurait-il pu faire, je vous le demande, sans ces éléments constitutifs, aidé encore par une main-d'œuvre exercée et laborieuse?

Une belle œuvre est celle qui, dans son ensemble manifeste soit la fixation d'un caractère, soit l'évolution d'un des aspects de la nature, ou qui marque d'une empreinte indélébile une création profonde du sens intime.

La fiction, si elle n'est pas un ressouvenir ou la transmission de l'effet, n'est rien; pour être admise, elle doit avoir pour but de revêtir du ton de la réalité les tableaux, récits, épisodes, quelque élevés qu'ils soient, qui lui sont fournis par l'imagination. Elle peut s'adapter à la vérité même, tandis que le genre, la fantaisie, le fantastique, ne sont que l'exagération du réel, l'accident cherché, le sentiment dévoyé, c'est-à-dire une œuvre futile et passagère.

Pour me résumer :

Le vrai est la chose conçue dans la logique des événements et des idées. Ce n'est pas seulement la réalité du fait, mais aussi la réalité *possible,* conséquente avec l'acte lui-même.

Dans la poésie et dans l'art, la vérité, c'est le cri du cœur, l'élan de la passion, la soudaineté du charme et l'amour du beau.

Le beau est un principe de vérité; le laid, pourtant, ne peut être exclu, car il représente l'erreur, la défaillance. Le principe du beau est, avant tout, l'ordre et l'harmonie, comme le laid, le difforme, sont la conséquence du désordre, la marque de dégénérescence.

De leur opposition, de leurs contrastes, peuvent résulter les plus grands effets, la plus haute expression des sentiments humains, en sorte que la laideur elle-même peut être idéalisée dans un cadre qui en fasse saisir le sens mystérieux ou fatal.

L'invention poétique ou artistique, déterminée par l'idée du vrai, du bien, du beau, ne peut résider que dans la force créatrice personnelle au poète ou à l'artiste même, ce qu'on appelle son style, son génie.

Cette force créatrice est simple ou complexe, laborieuse ou spontanée, mais elle représente toute une gamme de tons inspirés s'élevant alors du réel au sublime. Les moyens mis à sa disposition sont l'étude des hommes et de la nature, deux livres ouverts à tous, mais très diversement interprétés en raison des mœurs, du langage, des traditions, du mouvement, du tempérament de chaque peuple en son évolution historique.

En dehors de la vérité, de la nature, le génie ne trouve plus aucune force pour se manifester; tandis que l'esprit humain peut quelquefois trouver des symptômes de dissolution et d'un mouvement rétrograde dans l'excès de

l'esprit spéculatif de la philosophie transcendante ou immatérielle. La transcendance de l'esprit confine au vide de la pensée et nous ramène fatalement à la réalité.

Pas d'équivoque, cependant. Je me soumets à la réalité, à la puissance de la nature, mais j'apprécie comme il convient et j'admire comme il le mérite tout élan vers les régions supérieures de la pensée.

L'artiste, comme le poète, reflètent les différentes faces de la nature sous un angle plus ou moins ouvert, plus ou moins choisi, se rapprochant plus ou moins du sens de la vérité ou de la perfection.

La création d'une œuvre est d'ordre tout à fait intime; elle se révèle par le sentiment, par une vive intuition du sujet, et rien au monde ne doit jouir pour son expression d'une plus grande liberté, car elle embrasse tous les degrés de la réalité à la fiction, de l'imagination à l'idéal.

Ces divers degrés se rattachent à la compréhension plus ou moins large des conditions du sentiment poétique et artistique : — Le relief, la couleur, le mouvement, la mélodie. — La poésie, comme l'art, doit être une peinture de vérité, de réalité, de vie, et posséder en même temps un sens harmonique qui se développe en notre esprit.

Au point de vue de la morale elle-même, le réalisme se définit par le besoin de réalité, de vérité, qui est le fondement de toute morale.

Du reste, la vérité n'a pas besoin d'apologie, elle se suffit à elle-même, et tout ce qui est en dehors d'elle est frappé d'impuissance et de stagnation; elle ne peut s'étayer solidement que de la réalité.

La réalité est la seule base possible de tout édifice, la spiritualité en est le couronnement.

Cette alliance intime, indissoluble de la réalité extérieure et des facultés de l'âme est *la vérité vraie.*

Le réalisme inocule la vie à l'œuvre qu'il pénètre, il a donc ainsi une connexité positive avec les faits de tout ordre.

La nature étant le fait primordial qui nous enveloppe de toutes parts, c'est à la nature que nous devons emprunter tous les éléments constitutifs en toute poésie, en tout art.

En regard de l'imperfection de notre nature, il n'y a rien d'absolu pour nous. Dans la sphère des activités humaines, tout est relatif; c'est pourquoi nous sommes toujours fatalement ramenés à la réalité, comme principe de vérité, de force, d'activité, de vie, d'expansion qui résultent de sa consécration.

Le Réalisme copie la nature comme un objet fini qui, par la seule transcription de notre esprit, prend un corps et une âme, un sens poétique ou artistique.

Telle est sa mission, en quelque sorte providentielle.

Le *Naturalisme* est plus complexe.

Le Naturalisme se présente sous trois modes d'aspects que j'aurai à

développer ultérieurement et qui forment le but principal de cet ouvrage.

Il me suffira, je pense, pour rendre l'acception du mot *Naturalisme* possible désormais de faire cette simple observation : qu'il serait impossible maintenant d'aborder un sujet poétique ou autre touchant la nature, — que le fond en soit descriptif ou cosmologique, — sans y faire intervenir le mot Naturalisme, expression la plus exacte et la seule propre à ce sujet lui-même pour indiquer le *Sentiment de la Nature* si bien précisé par V. de Laprade; et pour affirmer littéralement la qualité de ce qui est produit par une cause naturelle. Naturalisme (*Dictionnaire* de E. Littré).

Ce mot trop générique par lui-même, j'en conviens, est sujet par cela même a des interprétations diverses, avivées selon les tendances opposées.

Me sera-t-il permis, en raison même de ces dissentiments profonds, de tenter enfin de réhabiliter le Naturalisme en l'émancipant de ses fausses adulations aussi bien que de ces pédantes détractions[1].

Il faut de plus signaler ce fait très intéressant que la double tendance naturaliste, démoralisante par le doute, réconfortante par l'étude et par la science, se produit surtout aux époques troublées.

Le Naturalisme en effet se développe surtout aux époques de transition où la foi se fige et devient hésitante, une doctrine, une religion nouvelles s'élevant en face d'une autre.

La Science alors et l'observation bien dirigée leur substituent un terrain plus solide dont la limite atteint à une connaissance plus élargie des attributs de la divinité, des lois immuables, naturelles, physiques et morales.

Le Naturalisme est avant tout la forme qui se rapproche de la Nature autant que possible; mais cette observation de la Nature qui se traduit d'abord par la recherche et l'étude des documents humains, donne une première définition qui a prêté à tous les sarcasmes, comme à toutes les exagérations, lorsque l'on a voulu prétendre que les seuls documents intéressants à notre époque, étaient les investigations basses, malsaines et corruptrices, excitables et provoquantes.

Je désignerai le plus ordinairement ce premier mode sous le nom de Naturalisme à faux, dévoyé, morbide. Le *Gâtisme* en est l'extrême limite.

Cette prétention de parti pris étant écartée, tout document humain est un document intéressant ou précieux, digne d'attention, et la portée en est immense lorsqu'elle s'élève à tous les degrés des actions et passions humaines.

En second lieu le Naturalisme, qui se rapporte aux affinités de la Nature avec tous les modes d'expression des sentiments humains, est une base

1. On a tort, à mon avis, d'incarner le Naturalisme actuel dans la personnalité de M. Zola que je ne veux pas abaisser.

M. Emile Zola est souvent en contradiction avec ses propres doctrines, inconséquent dans ses œuvres, ses romans et ses principes, articles de combat.

On ne peut nier sa puissance de conception, l'excellence de son style dans les descriptions et tableaux naturels.

Les documents humains ont tous les degrés et il n'a pas toujours gravi les plus bas.

S'il annonce et s'il étale le parti pris de la trivialité, des obscénités et des ordures, s'il ravale chez les autres les ressources de l'imagination, il en a pourtant lui-même à un haut degré, et c'est par là même qu'il est un chercheur de talent, un créateur de tempérament pour des types variés, poète même, à ses heures, plus que bon prince.

d'études des plus attrayantes et de l'ordre le plus élevé et nous conduit infailliblement au *Sentiment de la Nature* qui étend considérablement le domaine de l'intelligence. On pourrait dire de celui-ci qu'il est le Naturalisme à fond.

Autre encore est le Naturalisme scientifique, l'esprit de recherche qui entrevoit dans l'étude de la Nature et dans la science, le principe d'évolution qui est le caractère même de tout progrès, physique, intellectuel et moral, le lien de la science avec les vérités et réalités humaines, pour s'élever à l'intelligence des lois divines.

Le principe d'évolution se traduit dans les esprits, dans la science et dans les faits par les manifestations diverses de l'humanité.

Cette continuité des manifestations de l'esprit humain se résume dans les développements rationnels de l'histoire ; c'est dans l'histoire surtout que je veux rechercher les conditions du développement des différents modes d'expression de l'Art et de la Pensée, — Réalisme, Naturalisme, Idéalisme.

Le besoin de la réalité, l'expression du sentiment de la vérité (Réalisme), le sentiment de la Nature (Naturalisme), je ne les sépare pas.

La Nature se présente à nous sous ces deux aspects indélébiles, sur lesquels on doit forcément insister.

La Nature humaine vivace en son principe, intelligente, d'une part ; le domaine spirituel qui rattache l'homme à son semblable par ses facultés spéciales, virtuelles, mais limitées.

D'autre part, la Nature immense, une en son essence, animée de cette vie immanente universelle qui se présente à nous comme le domaine de la création. Ce domaine est illimité et l'intelligence se confond à vouloir l'embrasser. C'est ce domaine, ainsi coordonné, que la science doit formuler, que l'art et la poésie doivent reproduire ou évoquer. C'est cette évolution interrompue ou constante qui est inscrite dans l'histoire.

C'est pourquoi j'ai voulu montrer par les faits eux-mêmes, comme par leur expression littéraire et artistique, la filiation des tendances diverses, et la succession des moyens de la traduction et de la forme des idées.

J'ai donc fait un livre d'histoire générale, mais ce n'est pas une « édition expurgée ».

III

La détermination des lois naturelles qui président à ce développement est une œuvre pleine d'intérêt et digne d'attention.

L'homme porte en lui-même le principe de ses évolutions, de ses aspirations, de ses erreurs et de ses chutes ; il y a donc un spectacle renouvelé dans la considération de sa mobilité, de ses tentatives avortées, de ses succès et de ses fautes.

C'est un tableau changeant, sombre ou lumineux, mais toujours touchant qui se déroule sans cesse devant nos regards ardents ou attristés et dont l'horizon sans bornes se modifie incessamment.

Il passe alternativement de l'état le plus sombre à l'auréole du plus vif éclat.

Dans certaines périodes, le beau, le style, l'idéal, ne font que sommeiller; ils se réveillent dans une époque plus avancée, plus apte à les recevoir.

L'histoire se complique et se pénètre, en les coordonnant, de toutes les conditions et influences climatériques, géographiques et physiques qui peuvent influer sur le développement des races et des idées.

Il serait téméraire de vouloir formuler dans une théorie positive le mouvement successif de ces générations et de ces idées, mais il est possible de reconnaître pourtant que ces étapes progressives ou seulement intermittentes peuvent se résumer en ces termes généraux.

Ces étapes sont d'abord, dans les idées, une époque de tâtonnement, de fermentation, de gestation, d'imagination, d'abord *hiératique*, puis *d'invention*.

Suit une époque de recherche, de production, d'assimilation, de création et d'expansion, souvent même d'exubérance de vie. C'est une époque de *transition*.

Enfin, l'époque de réflexion et d'investigation, de fertilisation par la science, se retrempant dans le sentiment de la Nature. C'est l'époque *savante, critique* et *naturaliste.*

Dans les arts, je réduirai ces prémisses à quelques jalons historiques.

L'art est collectif ou symbolique.

Hindou, Égyptien, Gothique.

Personnel ou simplement humain.

Grec et Italien.

Naturaliste ou universel en son essence même, participant à la fois de la vérité d'expression et de la contemplation de la nature.

Moderne (Flamand, Hollandais, Français).

Dans cette série ascendante, le Réalisme et le Naturalisme, de spontanés qu'ils étaient, se sont faits amples et virils, par une évolution lente et progressive.

Suivre à travers les âges, dans la Poésie et dans l'Art, la trace lumineuse de leurs expressions diverses est la tâche que j'ai entreprise avec ardeur.

Le courant de l'histoire me donnera la moisson du réalisme et du naturalisme que je recherche. Extraire des œuvres de tous les temps le suc viril et en analyser la sève débordante, tel est mon but.

La transmission héréditaire du domaine poétique et artistique se fait elle-même d'âge en âge aux générations qui se succèdent, suivant leur degré d'aptitude et de force.

L'ordre de filiation de ces manifestations sensibles suit le mouvement des connaissances et des aspirations humaines; ce mouvement n'est pas continu; il se forme par degrés et par intermittences d'expansion, de progrès, de décadence et de rénovation, selon l'état virtuel des affections intellectuelles et morales des diverses races qui se disputent la prédominance des œuvres de l'esprit et des œuvres d'art. Cette prédominance s'accuse par l'un ou l'autre mode d'impression, réalisme et naturalisme d'une part, idéalisme de l'autre, se développant l'un et l'autre par les apports successifs de la pensée.

Dans le sens idéaliste, j'ajouterai ceci, pour compléter ma pensée :

La Providence est cette loi qui régit l'humanité et déroule à nos regards

l'œuvre de Dieu dans la Nature, dans les faits historiques, dans son action latente sur la vie universelle, comme les pages troublantes d'un livre vivant.

A mesure que le livre se développe, l'esprit humain croît en intérêt, en connaissances et en intelligence. Il s'en dégage un enseignement profond, une trace lumineuse, d'où ressort la perception de l'idéal, — conforme à l'idée. (Taine.)

Cet idéal, nous le percevons dans sa marche ascensionnelle, comme dans un rayonnement du domaine poétique et artistique qui porte en soi un souvenir et une espérance, de même que dans la Nature la divinité est la série ascensionnelle des êtres vers l'Infini.

Je ne connais pas d'autre esthétique que celle-là.

C'est le principe de l'*au delà*, dont il n'est pas permis de désespérer. Il me paraît si profond, si tenace dans l'histoire de l'esprit humain, que dans cette marche constante vers le progrès on le sent s'affirmer de plus en plus dans les plus hautes œuvres de la pensée.

Ainsi l'on aura beau énoncer les sentiments et les principes les plus matérialistes au nom de la science positive, il circulera autour de cette affirmation un flux de pensées, une source de vie et d'aspirations qui en feront ressortir la force d'expansion.

Cette force d'expansion, de quelque nom qu'on la salue, nous ramène forcément à l'expression du sentiment de la Nature dont le domaine est illimité, indéfini.

L'Être, le Beau, le Vrai, absolus sont des limites. Le poète et l'artiste s'immortalisent en s'efforçant d'y atteindre.

Cette tendance à l'idéal est un élément indéniable par ce seul fait que le poète ou l'artiste choisit, se détermine pour une idée, pour une forme ou pour une autre, témoignant ainsi qu'il porte en lui le désir, le besoin d'une conception de plus en plus large ou élevée, l'idée générale du beau et de l'infini.

Cette tendance correspond aux rapports mystérieux qui existent entre notre âme et le monde visible qui nous environne; elle s'exalte sous le seul effort de notre imagination qui nous porte au delà des limites et hors du cadre terrestre.

Toutefois cette expression idéale ne peut subsister qu'en se retrempant sans cesse au sein de la Nature, comme nos émotions se réveillent par la contemplation de son immensité.

Nos souvenirs, nos impressions, nos sentiments de toutes sortes, sont répercutés, dès notre enfance, dans les innombrables aspects de la Nature. Dans la Nature il y a quelque chose qui répond à un mode particulier d'expression, à quelque situation de notre âme, aux figures les plus insaisissables de nos rêves. Ceux-ci se retrouvent dans le frémissement des feuilles, dans le bruissement des eaux, selon leur cours rapide ou désordonné.

Toutes les couleurs, les éblouissants rayons du soleil peuvent aviver nos désirs ou nos espérances; les mugissements des vents et des forêts prolonger l'écho de nos plaintes et de nos douleurs. Tout, jusqu'à l'harmonie sauvage ou terrible rendue par la mille voix de la Nature, vient se fondre en nos cœurs et s'y moduler en vibrations infinies.

Tout enfin s'accorde à nous représenter la Nature comme confidente de nos joies et de nos peines.

La Nature s'infiltre en nos sens par tous les pores de notre existence comme source de vie inépuisable et sacrée, expression inséparable de l'idéal.

Un souffle divin répandu sur l'univers entier rattache l'homme par la force de la pensée à la suprême intelligence qui préside à toute la création ; ce souffle divin est le lien qui élève notre esprit vers l'infini, pour y chercher l'éternelle perfection.

C'est ainsi que le premier regard de l'homme vers la Nature provoque un cri d'adoration à la divinité.

De là procède toute poésie, toute création artistique et tout culte ayant Dieu pour objet; c'est le Spiritualisme, la pensée dégagée de la matière.

Dans le sens purement esthétique on peut donc dire encore avec Ch. Blanc que : « le *Beau* procède de l'humanité et le *Sublime* appartient à l'univers. »

Dans cette évolution le principe de vie est tour à tour ramené à ses conditions absolues de développement, de progrès, d'expiation ou de régénération.

La vie en tant que manifestation extérieure est locale ou individuelle, c'est pourquoi l'expression de leur harmonie doit conduire, sans jamais l'atteindre, à la perfection idéale.

Cette harmonie se développe et s'élève de plus en plus par les apports de la spiritualité.

C'est dans cette progression naturelle que doit être conçue la série des lois naturelles, organiques et universelles, régissant la matière et la vie, source d'inspiration pour l'art et la poésie, source de foi pour l'esprit mystique et religieux, source de croyances viriles pour l'esprit large et convaincu, pensant que tous les efforts humains doivent tendre et converger vers un but final et supérieur.

C'est ce but final, cette tendance vers Dieu que nous nommons Idéal qui est la fin de nos pensées.

Il se traduit dans toutes les littératures et tous les arts par ce besoin esthétique du *Renouveau* qui, basé seulement sur la *Mode*, ne donne que des fruits acerbes et inféconds ; basé au contraire sur les données de la science nouvelle, sur les recherches profondes de la Vérité, de la Réalité et de la Nature s'irradie en une floraison luxuriante, vigoureuse en sa maturité et réconfortante en son principe vivace et son évolution.

PREMIÈRE PARTIE

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER

LA POÉSIE
ET LES ARTS NATURALISTES
CHEZ LES PEUPLES DE L'ORIENT

CHAPITRE PREMIER

L'INDE

Les grandes lignes qui séparent les formes de la Poésie et les Arts, en Orient, sont tracées par la différence des races qui y sont répandues. La Poésie, les Beaux-Arts, se sont développés dans chaque contrée d'après les principes de civilisation générale inhérents à chaque peuple.

L'Inde est le pays des origines. Le réalisme et le naturalisme s'y implantent, dès le principe, à l'état de religion vague et indéterminée, le *Panthéisme*, qui n'est qu'une des formes de l'intuition humaine en face des phénomènes de la nature, mais manquant d'une base fixe pour se coordonner et s'ériger en doctrine positive et durable.

Dans l'enfance des peuples, le besoin de réalité, la contemplation de la nature s'affirment par toute leur grâce et naïveté, leur spontanéité et leur libre expression. Les poètes des Védas ont observé

déjà les grandes lois naturelles et de l'ordre universel qui existent, subsistent et se perpétuent en dehors de tout travail humain.

L'Inde se concentre dans un naturalisme à fond, conforme à son aspect grandiose.

La contemplation de la nature est bien ainsi le commencement, comme elle sera, plus tard, la fin de nos aspirations.

C'est la totalité même de la nature, comme le dit V. de Laprade, c'est la vie sous toutes ses formes qui, par intuition, pénètre l'esprit humain sur cette terre immense où coexistent en abrégé tous les climats du monde.

Le *Rig-Véda* contient des chants transcendants, mais symboliques ; le dogme de l'émanation représente Dieu faisant sortir de lui-même la substance et la forme de l'univers.

L'Être universel est constitué en une sorte de Palingénésie de la nature ; c'est l'hommage rendu, sous forme de religion, aux puissances et manifestations de la nature.

L'imagination indienne s'inspire surtout dans la nature du règne des animaux les plus imparfaits, des grandes masses géographiques et des espèces végétales.

Le sentiment de la vie universelle incarnée dans la nature se développe dans le fourmillement des êtres secondaires, l'efflorescence des ornements empruntés à la végétation, la profusion, la luxuriance des figures monstrueuses, la multiplicité des attributs de la fécondité et de la vie exubérante. C'est ainsi que la pluie, dans toutes les mythologies indo-européennes est représentée comme le fruit des embrassements du Ciel et de la Terre.

Le rocher, comme pierre massive, comme signe de la substance permanente, symbolise la durée ; l'animalité, comme signe de la vie, symbolise la mobilité. C'est là ce qui caractérise l'expression donnée par le panthéisme oriental au sentiment de la nature dont le temple, creusé dans le flanc des rochers, est la déification.

Tels sont les temples du Kaïlaca, d'Ellora, d'Éléphanta.

C'est le réalisme du merveilleux. C'est aussi l'époque la plus ancienne de l'histoire de l'Inde.

Dans une deuxième étape, le *Mahabarata,* le *Ramayana,* s'élèvent à la hauteur de l'épopée.

Les héros et héroïnes entrent en scène, dans des cadres descriptifs dont la suavité et l'énergie peuvent être invoquées comme exemple d'un sentiment de la nature très intense, en même temps que l'éveil des chants héroïques.

Dans la mythologie indienne, Rama n'est pas seulement le héros légendaire, fils d'une déesse comme les héros d'Homère, ce qui est déjà une forme plus précise de ses rapports avec l'Humanité, il est l'une des incarnations de la Divinité. Il est né pour soumettre aux Védas, à la loi des brahmes, les races encore sauvages du midi de l'Indostan.

Dans le *Ramayana*, immense épopée consacrée à ses traverses et à ses exploits, je détacherai cette page qui donne une idée de la puissance attachée par le poète Valmiki à la beauté du paysage.

Cette beauté seule suffit à consoler son héros de la perte de son royaume et de l'inaction qui la suit.

Forcé de s'exiler de la cour du roi son père et renonçant à l'espoir de régner, Rama se réfugie dans une de ces forêts que l'on rencontre à chaque pas dans ce poème. Le prince est retiré avec son épouse sur le mont Tchitrakouta :

« Hôte chéri de ces régions élevées, après y avoir vécu bien des jours, étudiant le cœur de Sita et lui disant de douces paroles, Rama, semblable à un immortel, montrait à son épouse la belle montagne de Tchitrakouta, comme aura fait Indra à la divine Catchi.

« Quand je contemple, ô Sita, cette montagne délicieuse, je ne me souviens plus de la perte de mon royaume ; j'oublie que je suis séparé de mes amis. Vois, ô Sita, ce mont peuplé de toutes sortes d'oiseaux ; vois ces beaux sommets riches en métaux précieux et qui s'élèvent jusqu'au ciel. Les uns paraissent d'argent ; d'autres sont couleur de sang, ceux-ci sont d'un jaune rougeâtre, ceux-là ressemblent à des émeraudes. En voici de pareils à de vertes bannières resplendissantes sous leurs broderies d'or. Ornée de toutes sortes d'arbres, habitée sur ses hauteurs par des tribus de singes, de tigres et d'hyènes, qu'elle est admirable cette montagne ! La prospérité la nourrit : comme elle est riche de jambous, de manguiers, de pentaptères, de symphochis, de buchanias, de grislées, d'alangis, d'averhoës, d'artocarpus, d'églis, de drospyris, de bambous, de gmélines, de sapins, de tapius, de bassias, de tiles, de giouggolis, de mirobolans, de balambas, de cannes, de santal, de cèdres et d'autres arbres chargés de fruits et de fleurs ; tous répandant sur les âmes l'ombre et la joie. Vois, ô noble dame, ces rusés Kinaras, semblable à des dieux, voyageant par troupes sur les charmants plateaux de cette montagne. Vois, des armes et de magnifiques habits sont suspendus à ces rameaux. Admire ces heureuses retraites où se jouent entre elles les femmes des Vidyadharas. Avec ses cascades, avec ses ravins, avec ses ruisseaux courant çà et là, ce mont ressemble à un grand éléphant lorsqu'il est dans la chaleur du désir et que la sueur coule de ses joues. Quel homme ne serait

doucement réjoui par les senteurs de ces plantes innombrables qui pénètrent jusqu'au fond des antres et nous enivrent de leur suave odeur! Si je devais passer de semblables automnes avec Laksman et avec toi, ma vertueuse femme, je ne sentirais plus mes cuisantes douleurs. Car tous mes désirs sont satisfaits sur ces merveilleuses hauteurs où les fleurs et les fruits abondent, où chantent des milliers d'oiseaux... Dis-moi, ô Sita, les sens-tu délicieusement avec moi, les beautés de Tchitrakouta, ces mille objets si bien en harmonie avec l'âme, avec le corps, avec la parole? Les grands rochers dont la montagne est toute parsemée se découpent en mille formes et brillent des couleurs les plus variées, d'azur, de jaune, de blanc et de rouge sombre. On y voit mille et mille plantes de nuances diverses qui luisent comme des flammes vives et répandent la lumière. Voici des rochers tout pareils à des maisons; en voici d'autres qui ressemblent à des jardins; d'autres ne sont qu'une masse immense, et le Tchitrakouta, de son front sublime, semble percer le ciel. C'est vraiment une heureuse demeure que ce beau Tchitrakouta, dont les sommets sont habités par les génies Gouhyakas! Vois ces tapis ornés de nymphéas, de micnusopas, de bhurgapatras, couverts de fleurs languissantes du lotus et tout prêts pour les amours! Vois, ô femme, ces guirlandes de nélimbas rejetées et foulées par les amants : regarde ces fruits de toute espèce. Plus que le divin lac de Vasvankasara, plus que les Outarakourous, ce mont Tchitrakouta abonde en sources, en fruits et en racines. En y vivant auprès de toi, ô ma douce bien-aimée, auprès de Laksman, je vivrai dans une douce joie et je ferai mon devoir envers ma race en restant sur le chemin des justes et en accomplissant ma promesse. »

Quelle simplicité de désirs en face de ce luxe de la nature environnante! L'énumération des essences végétales qui l'entourent tient lieu, à notre héros indien, de tout un appareil de formes et de décoration.

Maintenant voici un des épisodes du Ramayana qui est à la fois un combat et une métamorphose, et qui, comme la plupart des tableaux de l'épopée indienne, tient par quelques traits, de la poésie d'Homère et par d'autres de nos féeries du moyen âge. C'est le récit d'un des exploits de Rama et de son frère Laksman dans leur guerre contre les Rakshasas.

Rama n'est autre que Wishnou, le dieu dont les innombrables incarnations peuplent le ciel et la terre dans la mythologie indienne.

« Parlant ainsi, Laksman lança contre Viradha sept dards aux plumes d'or, impétueux, rapides comme le vent. Ces flèches avaient

des yeux comme les plumes de paon ; après avoir déchiré le corps de Viradha, elles tombèrent par terre, scintillantes comme le feu et ensanglantées. Alors le Rakshasa poussa un cri horrible ; brandissant sa lance étincelante, il la lança avec colère contre Laksman. Mais Rama, le sublime guerrier, brisa de deux de ses flèches cette grande lance qui volait en l'air pareille à la foudre. Puis il enfonça dans le cœur de Viradha une troisième flèche empennée d'or et bien affilée. Alors Viradha, laissant échapper de ses mains la Videhaine, tomba semblable à une montagne, renversé par cette flèche et saisi par la mort ; vomissant un sang écumeux, il parla ainsi, d'une voix affaiblie, dans une humble attitude et les sens troublés, à Rama qui se tenait devant lui : « Heureuse Kansalya, mère d'un tel fils ! ô Rama, qu'ils sont bien protégés par toi Laksman et ta Videhaine ! Je t'ai reconnu dès le premier moment ; ô Rama, pendant que je t'outrageais, c'est pour exciter ta colère que j'ai enlevé Sita (l'Hélène de cette *Iliade*), ô héros ! Frappé d'une malédiction, j'entrai dans l'horrible corps d'un Rakshasa ; je suis un Gandharva, du nom de Toumbourou, maudit par Vaisiavana. Cet illustre dieu, maudit par moi, me dit : « Cette malédiction restera « sur toi, ô vaillant ! Mais lorsque Rama, fils de Dasaratha, te tuera dans « une bataille, tu reprendras ta forme native et tu retourneras dans ta « demeure. » C'est ainsi que me maudit le roi Vaisiavana, jaloux de ce que j'aimais Rambha. C'est pourquoi, ô héros, afin d'allumer ta colère, j'ai enlevé Sita, mais je ne l'ai pas tuée ; et par toi je suis délivré de cette horrible malédiction, et je retourne dans ma demeure ; sois heureux, ô brave ! »

La lutte d'homme à homme suit ainsi l'invocation à la nature.

Voici maintenant un passage purement descriptif du même poème intitulé *la Descente du Gange*.

« Le puissant dieu monta sur le sommet de l'Himavata ; appelant la nymphe Ganga, la céleste rivière, il lui dit : « Et maintenant descends ! » Déliant alors la masse énorme de sa chevelure qui, rassemblée tout entière et emprisonnée par les nœuds, était pareille en étendue aux montagnes caverneuses, le Gange, divin fleuve, se répandit sur la tête du suprême seigneur des hommes et tomba du ciel avec impétuosité. Une année entière, la nymphe du Gange, large et rapide, erra sur la tête du dieu incertaine de sa route. Mais Bhagiratha invoqua de nouveau le souverain époux d'Ouma afin qu'il ouvrît un passage au Gange. Touché de ses prières, Siva ouvrît au fleuve sa prison, et lui permit de sortir, en écartant une boucle de sa chevelure. Par ce chemin, ô Rama, se répandit ce triple Gange, le fleuve divin, heureux, immaculé, qui coule pour purifier le monde. Aussitôt apparurent les

Divs, les Rikis et les Gandaivas, les Jacksas et les Siddis, les uns sur des chars, d'autres sur des chevaux, d'autres sur les plus beaux éléphants, tous les dieux se plongèrent dans les ondes ; et Brahma lui-même, le grand créateur de l'univers, suivait le courant du fleuve. Les splendides escadrons des dieux se réunirent tous, curieux de voir la descente du Gange, cette merveille que le monde voyait pour la première fois. Le ciel, dépouillé de nuages, ravivé par la clarté des dieux et les reflets éblouissants de leurs parures, semblait rayonner de mille soleils. Ici le fleuve, plus rapide, se précipitait ; ailleurs, il serpentait dans un lit tortueux ; ailleurs, il coulait largement ; ici ses ondes semblaient dormir ; ici les flots frappaient violemment les flots. Pareils à des éclairs éparpillés dans l'azur des milliers de poissons, de dauphins, des bataillons de serpents remplissaient l'éther ; et l'air, inondé d'écumes blanchissantes, brillait comme un ciel splendide traversé l'automne par des troupeaux de cygnes. Et toujours affluaient sur le monde les eaux tombées de la tête de Siva. Les Grahas, les Ganas et les Gandharvas, les serpents sortis des profondeurs de la terre frayaient la voie au fleuve impétueux. En se plongeant dans ses ondes pures et vénérables, réunis sur le corps de Siva, ils étaient lavés de toutes leurs souillures. Tous ceux qu'une malédiction avait précipités du ciel sur la terre, purifiés de nouveau par cette eau sacrée, remontèrent au séjour céleste. Ils murmuraient de saintes prières, les célestes Rikis, les Siddhas et les grands saints ; et tandis que chantaient les Divs et les Gandharvas, les chœurs des Apsaras menaient les danses religieuses ; les Anachorètes étaient dans la joie ; l'univers entier exultait d'allégresse. Le Gange venu du ciel remplissait de bonheur les trois mondes. »

Tel est le caractère d'ensemble des premières aspirations humaines qui nous soient connues. Ces œuvres correspondent à l'âge héroïque et militant de la nation à l'époque de sa croissance et de ses conquêtes plus rapprochées de notre ère.

Le sentiment de la nature, le naturalisme, en un mot, s'y développe largement et sans contrainte.

Le théâtre indien, apparu après l'épopée, a perdu déjà ce caractère héroïque qui formait le fond de la poésie. Il devient un combat intime plus saisissant et plus pathétique.

L'évolution n'est-elle pas évidente ? A mesure que progresse la civilisation, l'homme n'est-il pas tenté de substituer sa propre personnalité à l'adoration extérieure ?

Le théâtre chez les Hindous appartient ainsi à la troisième phase du développement de la poésie sanscrite.

Sacountala est la plus haute expression du théâtre indien que nous connaissions. Kalidàsa en est l'auteur.

SACOUNTALA[1]

La pièce de Kalidàsa commence d'une façon très mouvementée par une scène où les *Apseras* supplient le roi Pourouravas de les défendre contre les insolences des *Asouras* (démons ennemis des dieux), qui viennent de ravir leur compagne, la belle Ourvaci sur les sommets de l'Hamacouta (Pic d'or). Le roi, qui chasse dans les âpres montagnes de l'Himalaya, s'élance sur son char et reparaît bientôt portant dans ses bras la fille du ciel évanouie. Le chef des *gandharas*, c'est-à-dire des musiciens célestes, accourt remercier le héros de la part d'Indra.

Le roi Pourouravas, revenu dans son palais, ne songe qu'à la nymphe qu'il a sauvée. Sa femme, jalouse, s'aperçoit de sa préoccupation et l'observe. Tout à coup, pendant que le roi pleure l'oubli et l'ingratitude de la nymphe, Ourvaci paraît dans les airs; elle cueille une feuille de bordja (espèce de bouleau qui sert à la fabrication du papier) et sur cette feuille elle écrit quelques lignes qu'elle laisse tomber aux pieds du roi. Puis elle se rend visible et sollicite de Pourouravas un secours contre un nouvel ennemi? — L'amour. — Mais l'heure s'écoule, la belle Apsara est forcée de remonter au ciel, où elle joue le même soir dans le palais d'Indra. C'est l'anachorète Bharata (l'inventeur du drame selon la tradition hindoue) que les Apsaras dansent et récitent dans le palais céleste d'Amaravati. Ce drame, que jouent les bayadères d'Indra, a pour sujet le mariage de Lackmi, la déesse de la prospérité et de la fortune, qui choisit Vichnou pour époux. La nymphe Ourvaci, qui représente le personnage de Lackmi et qui ne songe qu'à son amant terrestre, au lieu de répondre : « Vichnou » quand son interlocuteur lui demande qui elle aime, prononce le nom de Pourouravas. Pour sa punition elle est condamnée à un exil sur la terre, et par compensation Indra lui permet de céder à

1. ALPHONSE ROYER, *Histoire du Théâtre.*

son amour pour le roi Pourouravas, à condition qu'elle reviendra dans le ciel le jour où le roi aura vu le fils qu'elle lui donnera.

Voilà Ourvaci chez son royal amant. Avec la docilité des épouses indiennes, la reine permet l'union de son mari et de la nymphe exilée du ciel. Les nouveaux époux vont passer leur lune de miel sur les hauteurs du Gandhamadana. Le quatrième acte, où ce pèlerinage s'accomplit est tout entier en musique et en ballet. Ourvaci disparaît tout à coup aux regards de son époux, qui, après l'avoir vainement et longtemps cherchée, la pleure amèrement. Elle a été changée en liane par le dieu de la guerre, pour avoir pénétré dans cette forêt consacrée.

Guidé par son amour et par un rubis magique, qu'on appelle le Rubis de la Réunion, le roi rend la forme première à la nymphe *à la taille cambrée*, et il jure que le rubis protecteur brillera désormais sur sa tête comme le croissant de la lune sur le pont de Siva.

De retour dans son palais, après un temps indéterminé qui a permis au fils de la nymphe et du roi de grandir, Pourouravas perd son rubis. Un vautour l'a emporté, croyant emporter un lambeau de chair. Mais le vautour est tué par la flèche d'un enfant; et cet enfant est celui d'Ourvaci et du roi. Quand Pourouravas a reconnu son fils, l'Apsara se voit contrainte de retourner au ciel. Le roi invoque la pitié d'Indra, qui consent à lui laisser la nymphe aussi longtemps que durera sa vie.

La polygamie orientale trouve là sa sanction.

Comme exemple de l'importance que conservent sur la scène indienne l'amour et la contemplation de la nature, je citerai un passage du drame de *Sacountala*. Les érudits font le poète Kalidasa, son auteur, le contemporain de l'un des grands souverains de l'Inde, Vicramaditya, dont le règne remonte au siècle qui a précédé l'ère chrétienne.

Sacountala quitte l'ermitage, ou plutôt le monastère où elle a été nourrie, pour aller rejoindre son époux, le roi Douchmanta.

CANOUA.

Divinités de cette forêt sacrée, que dérobe à nos regards l'écorce de ces arbres majestueux que vous avez choisis pour asile, celle qui jamais n'a approché la coupe de ses lèvres brûlantes, avant d'avoir arrosé d'une eau pure et vivifiante les racines altérées de vos arbres favoris; celle qui, par pure affection pour eux, aurait craint de leur dérober la moindre fleur, malgré la passion bien naturelle d'une jeune

fille pour cette innocente coquetterie; celle qui n'était complètement heureuse qu'aux premiers jours du printemps, où elle se plaisait à les voir briller de tout leur éclat, Sacountala vous quitte aujourd'hui pour se rendre au palais de son époux; elle vous adresse ses adieux!

Derrière la scène.

Que son voyage soit heureux; que l'ombre épaisse des grands arbres lui offre dans tout son trajet un asile impénétrable aux rayons ardents du soleil; qu'un doux zéphyr, rasant la surface limpide des lacs, tout couverts des larges feuilles du lotus azuré, leur dérobe pour elle une rosée rafraîchissante, et qu'il endorme ses fatigues à son souffle caressant; puissent ses pieds délicats ne fouler dans sa marche paisible que la poussière veloutée des fleurs!

(Tous prêtent l'oreille dans le plus grand étonnement.)

SANGANAVA, comme s'il eût cru entendre le chant du cokilo.

Vénérable gourou! serait-ce la voix du cokilo! ou plutôt les divinités protectrices de ces bois, instruites du départ de Sacountala qu'elles chérissent comme une sœur, ne lui adressent-elles pas leurs vœux, en empruntant à ce chantre mélodieux de la forêt, le charme inexprimable de ces divins accords?

GAUTAMI.

Ma fille, incline-toi profondément devant les divinités champêtres qui, dans leurs vœux pour toi, daignent te témoigner une affection toute maternelle.

SACOUNTALA, ayant fait ses adorations aux nymphes. (A part, à Priyamvada.)

Chère Priyamvada! quelque plaisir que j'éprouve à me rendre auprès de mon époux, cependant, au moment d'abandonner ce paisible ermitage, ce n'est qu'avec peine que mes pieds se dirigent en avant.

PRIYAMVADA.

Hélas! tu n'es pas la seule à ressentir la douleur d'un pareil abandon! Vois dans quel état sont tous les êtres qui t'entourent: Le faon attristé laisse échapper de ses lèvres immobiles les brins de darbha qu'il était en train de brouter; la femelle du paon, les ailes abattues, a fait trêve à la danse légère; ces jeunes arbustes laissent pendre vers la terre leurs rameaux languissants qui se dépouillent de leurs feuilles flétries.

SACOUNTALA, comme se rappelant quelque chose.

O bon père, laisse-moi faire mes adieux à cette charmante Madhavi, que je nommais ma sœur.

CANOUA.

Je connais, chère enfant, toute l'affection que tu lui portes; vois, elle est tout près de toi, à ta droite.

SACOUNTALA, volant à la plante et collant ses lèvres sur sa tige.

Liane chérie, entoure-moi de tes rameaux flexibles, semblables à des bras caressants. Que de longs jours, hélas! vont s'écouler avant qu'il me soit permis de te revoir! O mon père, regarde-la comme une autre moi-même.

CANOUA.

Sois-en persuadée, mon enfant, et aujourd'hui que tu as su conquérir un époux digne de toi et tel que depuis longtemps je me l'étais figuré dans mon esprit; aujourd'hui que je suis sans inquiétude sur ton sort, je vais aussi donner pour époux à ta plante favorite, ce bel amra qui a crû à ses côtés; ne retarde donc plus ton départ.

SACOUNTALA, revenant près de ses compagnes.

Mes chères amies, je la confie également à vos soins... Bon père! Lorsque cette charmante gazelle, qui n'ose se hasarder loin de l'ermitage, et dont la marche est ralentie par le poids du petit qu'elle porte dans ses flancs, sera devenue mère, oh! n'oubliez pas de me le faire savoir.

CANOUA.

Non, aimable enfant, je ne l'oublierai pas.

SACOUNTALA.

Oh! qui donc marche ainsi sur mes pas et s'attache par intervalles au pan de ma robe? (Elle se retourne et regarde.)

CANOUA.

Tu le vois, ma fille, c'est ton petit faon chéri, ton enfant adoptif, dont si souvent tu as guéri les blessures avec de l'huile d'ingoudi, lorsqu'il accourait vers toi les lèvres ensanglantées par les pointes acérées du cousa. Se souvenant avec quel soin tu lui faisais manger dans ta propre main les grains savoureux du syamaco, il ne peut

abandonner la trace de sa bienfaitrice. (Sacountala le baise, les yeux humides de larmes.)

SACOUNTALA.

Pauvre petit! pourquoi s'attacher encore à une ingrate, qui se résoud à abandonner ainsi le compagnon de ses jeux? Va, de même que je t'ai recueilli, lorsqu'au moment de ta naissance tu vins à perdre ta mère, à présent que tu souffres de ma part un second abandon, notre bon père va te prodiguer les soins les plus tendres. (Elle pleure sans pouvoir avancer.)

CANOUA.

Vois, chère Sacountala, comme tout être, pour peu qu'il soit sensible, prend part à la douleur qu'occasionne ton départ. En vain la femelle du tchacravaca, cachée derrière une touffe de lotus, fait entendre le cri d'amour à son mâle, qui, les yeux attentivement fixés sur toi, et le bec entr'ouvert d'où s'échappent de longs filaments de verdure qu'il vient d'arracher, néglige de lui répondre.

Cette peinture est fort gracieuse et d'une couleur charmante. Il serait fort curieux de la rapprocher des *Bucoliques* de Virgile dont le poète était contemporain ; on y trouverait des points de rapprochement qui réunissent, à un moment donné, à une distance aussi lointaine, deux nations différentes de mœurs et de race. Singulier exemple du mouvement parallèle des civilisations ; mais aussi marque très sensible des tendances, délicates jusqu'au maniérisme, des œuvres trop recherchées.

Sacountala, traduite à plusieurs reprises, est une œuvre de haute valeur.

Lamartine appelle Kalidàsa l'Euripide de l'Inde, tandis que Bavabhonti en est l'Eschyle.

Le Mariage par surprise, de celui-ci, est une pièce toute d'invention et qui n'a pas moins de dix actes, sans compter le prologue.

Le héros indien se nomme Madhava. Il étudie aux écoles d'Oudjayani, et la belle Malati est la fille du ministre d'État Bhourivassa. Elle a vu le jeune étudiant à travers ses jalousies, et lui, il l'a aperçue comme elle sortait du temple, dont elle semblait la divinité. Un éléphant magnifique a reçu la jeune beauté et l'a emportée vers la ville. Malati est belle comme la fiancée de l'Amour, et Madhava est beau comme l'Amour lui-même. Une funeste nouvelle brise bientôt le bonheur des deux amants : le père de Malati la marie à un autre.

Désespéré, le jeune amoureux se décide à demander secours aux horribles mystères de la sorcellerie pour détourner, fût-ce au prix de sa vie, le coup qui menace sa bien-aimée. Il se rend au champ où l'on brûle les cadavres et où l'épouse de Siva, la déesse Dourga, toute rouge encore du sang humain qu'elle a bu, se promène sur son char céleste. Le collier de crânes qui de son cou descend sur sa poitrine se balance avec un horrible cliquetis. Les cheveux de la déesse pendent en longues tresses entrelacées, et le bâton sur lequel elle s'appuie est garni d'un cercle de sonnettes que le vent agite avec un sinistre bruit. Au milieu du cimetière s'élève le temple consacré à Dourga ; l'étudiant se précipite dans le sanctuaire interdit aux profanes, car il a entendu la voix de sa bien-aimée. Elle aussi, la pauvre fille, va mourir, non de sa douleur, mais par la main des prêtres de Dourga qui l'ont enlevée pour l'offrir en sacrifice. Madhava fond sur les prêtres et leur arrache la victime qu'il ramène au palais de son père.

A quelques jours de là, nouvelle contrariété de Bhouravasou, ce puissant ministre, dont les pieds foulent les brillants diadèmes des princes prosternés. L'hymen fatal est en voie de s'accomplir. Le peuple d'Oudjayani se presse à l'entrée du temple, et déjà l'on aperçoit de loin les éléphants peints de vermillon qui portent les chanteuses et les musiciennes. Au cortège nuptial, l'œil ébloui croit voir les couleurs éclatantes d'une troupe de paons, ou l'arc d'Indra qui déploie dans le ciel ses merveilleux reflets. Mais la fiancée par force a résolu de se donner la mort, plutôt que de se livrer à l'époux qu'elle hait. Elle charge ses compagnes de porter ses adieux à celui qu'elle aime. Madhava, caché derrière les colonnes du Temple, paraît aussitôt, et le projet abandonné se change en enlèvement. Un ami du ravisseur, un jeune étudiant nommé Macaranda, revêt les habits de la fiancée, et, caché sous d'amples voiles, il la remplace à la cérémonie du mariage. Puis la belle Malati est une seconde fois enlevée par les prêtres de Dourga, et Madhava ne la retrouvant plus, la croit morte et se couche par terre pour mourir après elle. Mais la magicienne Sodamini ranime ses forces et son courage, et rappelle à la vie sa fiancée, qu'il épouse après tant de traverses.

Le ministre Bhourivasou s'est jeté volontairement dans les flammes, détestant la vie et méprisant les espérances de ce monde. Toutefois, comme le drame indien ne peut finir par une catastrophe, un messager vient annoncer que le père de Malati a été sauvé. Une lettre du roi apprend en outre à Madhava qu'il approuve et qu'il permet son mariage.

Une description des plus expressives de la nature, évoquée par

l'auteur Bhavabhouti, est celle où son héros vient au milieu de la nuit dans le cimetière à peine éclairé des dernières lueurs des bûchers funèbres qui s'éteignent; il évoque les démons du lieu, qui arrivent remplissant l'air de leurs cris perçants et de leur formes fantastiques. Puis, quand ils disparaissent, la solitude la plus effrayante succède à cette apparition terrible; la solitude, troublée par les sourds gémissements du vent, par le murmure lointain de la cascade, par les plaintes solennelles du hibou, par les longs hurlements du chacal; c'est une scène du plus grand effet[1].

La féerie y coudoie la vérité.

Le drame indien possède donc de grandes qualités lyriques, descriptives ou épiques, qui suppléent largement à la simplicité de l'action, à l'uniformité de ton du dialogue, en général.

Les pièces d'amour et d'intrigue ont une large place dans le répertoire des Indiens. Le drame du roi Soudraka, *le Chariot d'enfant*, qu'on pourrait intituler *la Courtisane amoureuse*, fut composé dans le bon temps de la littérature sanscrite, un demi-siècle avant ou après le commencement de l'ère chrétienne. C'est une analyse déjà bien étudiée du sentiment de l'amour né dans le cœur d'une brillante courtisane, pour un pauvre diable dont l'âme est aussi belle que sa condition est misérable. Tcharoudulta, l'homme vertueux par excellence, est accusé d'avoir tué sa maîtresse Vasantaséna, pour lui voler ses bijoux: il va mourir par la main du bourreau, lorsque Vasantaséna reparaît pour le justifier. L'intrigue de cette pièce est fort bien conduite, et l'intérêt y est ménagé avec beaucoup d'art. Les caractères y sont surtout remarquables et les personnages accessoires bien drapés dans leur rôle épisodique.

En résumé, l'adultère plus ou moins illicite; les amours contrariés de deux jeunes enfants, par suite de convenances de famille; la courtisane amoureuse : ce sont là des sujets souvent renouvelés, en tous pays et dans toutes littératures.

Le théâtre indien se complète par une série de farces (prahasana) qui indiquent au moins le courant satirique des idées, conséquemment le complément de toutes les formes littéraires à venir.

1. V. de Laprade.

CHAPITRE II

LA CHALDÉE — L'ASSYRIE — LA PERSE

Du plateau de Pamir, qui rattache la chaîne de l'Himalaya aux monts environnants, s'échappent quatre grands cours d'eau : l'Indus, l'Helmend, l'Oxus et l'Iaxarte, qui s'écoulent dans les directions les plus diverses et répondent aux quatre fleuves que la tradition invoque pour expliquer la dispersion initiale du genre humain et sa constitution en différentes races plus ou moins hostiles et divergentes.

Ces quatre fleuves, suivant les mêmes traditions, n'étaient que les bras ou canaux d'un grand fleuve, jaillissant d'un immense plateau où se trouvait placé le nombril du monde, le berceau de l'humanité, dont les peuples qui l'avaient habité avaient fait un lieu de délices (Eden). Leurs pères y avaient vécu dans un état d'innocence et de bonheur, *l'âge d'or* pour quelques-uns, *le paradis*, perdu pour quelques autres, en raison de leur désobéissance aux ordres du Créateur; de là découle pour ceux-ci la doctrine du péché originel, si funeste en ses conséquences, bien que la vérité scientifique en soit souvent vérifiée par la loi *d'hérédité* et les formes diverses de l'atavisme.

Quoi qu'il en soit des légendes qui s'appliquent aux origines humaines[1] on peut, dans l'énonciation des bienfaits de la nature, considérer les alluvions des grands fleuves comme utiles au développement des civilisations primitives; tels sont, pour la Chine, le fleuve Jaune à l'extrémité orientale de l'Asie, le Gange au sud de l'Himalaya, le Tigre et l'Euphrate dans l'Asie citérieure, le Nil enfin, en Afrique, fleuves féconds entre tous qui virent s'épanouir des sociétés très com-

1. Et « l'on est toujours hanté par ses origines ».
E. RENAN.

plètes au point de vue des arts et du mouvement général des institutions particulières et de l'extension des populations soumises au joug autoritaire.

En dehors des trois grandes souches primitives, chaldéennes, égyptiennes et chinoises, les Aryens et les Sémites apparaissent aux origines historiques, comme un élément nouveau et font sentir leur présence dans le monde. « Loin de s'être civilisées d'abord, dit E. Renan, par de grandes agglomérations, ces races commencèrent, à ce qu'il semble, par l'idée de l'individu défendant son droit contre ce qui l'entoure. Leur début fut la famille. »

C'est leur point de départ naturel. « Chez l'Aryen (Celtes, Scyphtes [Germains et Slaves], Pelasges [Grecs et Italiotes), la famille impliquant la pudeur de la femme, avait la force d'un lien de fer. » La tribu chez les Sémites (Arabes, Araméens *Kenaani* ou Phéniciens était une école de fierté, de respect, de dévouement réciproque... » En religion le contraste n'est pas moindre. La religion primitive de l'Aryen fut un polythéisme effréné. Dès les temps les plus anciens, le patriarche sémite eut au contraire une tendance secrète vers le *monothéisme*, ou du moins vers un culte simple et relativement plus moral.

Le rôle de la femme dans la famille est pour les deux races comme celui du verbe dans le langage ; conjugé, fécond, enlaçant et mobile dans la première ; resserré, gardé, inculte, mesquin dans la seconde.

De l'ensemble de ces caractères bien tranchés résultent les différences profondes qui distingueront les facultés et aptitudes de chacune des deux branches de l'esprit humain, en tant que constituant le domaine héréditaire, poétique et artistique, et les principes moraux inhérents à chacune d'elles.

Ces divisions ethnographiques et historiques répondront ainsi aux variétés des œuvres ultérieures que j'analyserai dans le cours de cet ouvrage.

La Chaldée.

Trois grands empires se sont implantés et succédé sur le territoire asiatique entre l'Inde et les provinces grecques.

Ces empires sont représentés, surtout au point de vue archéologique, par leur capitale : Babylone, Ninive, Persépolis, selon l'ordre chronologique de leur domination.

Le premier empire chaldéen, d'origine touranienne, rayonne autour de Babylone et se concentre sous les ruines de Babel, Bal-Ilou, la Tour [1], la Tour des Langues, de *Bebel, confondre*, elle était restée inachevée de temps immémorial et fut renversée par la colère de Dieu, suivant la tradition.

La ville de Babylone devint bientôt un centre d'attraction pour les tribus nomades. Sa situation sur la rive droite de l'Euphrate, non loin de l'ancienne embouchure du fleuve, lui permettait une extension maritime considérable.

L'étendue de ses enceintes et de ses richesses prêtèrent aux fables les plus merveilleuses du règne de Sémiramis et de Ninos, son époux. Longtemps encore Babylone fut le foyer des premières révélations de la science astronomique.

Les luttes de Babylone contre El-Assour sont le premier texte historique des guerres des différents peuples de l'Orient. L'Égypte et la Palestine s'y trouveront mêlées par suite des invasions fréquentes et des diverses migrations qu'elles auront provoquées.

J'en cite un seul fait, comme exemple d'un affreux réalisme, dont on retrouvera en même temps la représentation dans les tableaux artistiques du temps. Sin-Akhé-Irib, roi d'Assyrie, après une malheureuse expédition contre l'Égypte, dans laquelle son armée, décimée par la peste, revint sur Babylone dont il s'empara après une bataille décisive des plus sanglantes. En voici l'épigraphe : « Sur la terre mouillée, les harnais, les armes prises dans mes attaques, nageaient tous dans le sang des ennemis comme dans un fleuve ; car les chars de bataille, qui enlèvent hommes et bêtes, avaient dans leurs courses écrasé les corps sanglants et les membres. J'entassai les cadavres de leurs soldats comme des trophées, et je leur coupai les extrémités. Je mutilai ceux que je pris vivants comme des brins de paille, et pour punition je leur coupai les mains. »

La ville fut prise. « La ville et les temples, depuis leurs fondations jusqu'à leur toit, je les abattis, les minai, les brûlai par le feu ; les forteresses et les chapelles, les tours de briques et de terre, je les détruisis toutes, et je comblai le grand canal. »

Dans ces temps éloignés, la littérature et les arts, la sculpture notamment, ne nous sont révélés que par les monuments qui nous ont été conservés et par les inscriptions qui les recouvrent ; inscriptions officielles, narratives ou historiques, souvent personnelles à ce point

1. Ou plutôt « la porte du dieu Ilou », avait été construite par Nimrod.
JOSÈPHE.

de vue historique; religieuses et archaïques, au point de vue plus général.

Plus rarement peut se discerner le sentiment expansif ou intime, naturel ou spontané, ce sentiment n'ayant pu se communiquer aussi complaisamment ni aussi profond dans de simples citations ou sentences, transmises à la postérité par les écrivains postérieurs, tels qu'Hérodote, Manéthon, Bérose, Josèphe, Diodore de Sicile et Strabon.

L'histoire par ses développements absorbe donc la littérature de ces temps antiques qui ne retrouvent un corps résistant et permanent que dans les documents graphiques inscrits sur les monuments de cette époque dont ils indiquent la destination formelle.

L'Assyrie.

Les sujets favoris traités par les artistes assyriens qui nous ont laissé les documents les plus importants sur leurs immenses travaux, sont des chasses, soit au lion, soit au taureau sauvage, avec des flèches et des lances. Le roi est alors dans son chariot, avec ses musiciens, recevant l'offrande des victimes; des instruments nombreux sont représentés sur les bas-reliefs assyriens. Enfin, toujours le roi : tantôt c'est son simple portrait en pied ou en buste; tantôt il reçoit des ambassadeurs et leur offre la paix en tenant deux flèches dans sa main; tantôt il célèbre quelque rite religieux devant l'arbre sacré; tantôt il s'avance avec sa famille en une promenade triomphale sur un char attelé de superbes coursiers. Ces chevaux sont rendus très fidèlement et avec un mouvement très énergique; ce sont ainsi, dans une autre plaque, quelques chevaux conduits à la main, si remuants et si farouches, d'après Xénophon, que les Assyriens doivent les tenir toujours entravés, ayant toute la finesse des jambes et toute la vigueur élégante des chevaux arabes dont la race s'est perpétuée dans le pays jusqu'à nos jours.

Ce sont encore des attelages humains composés d'hommes, — prisonniers, serfs ou sujets, — qui sont accouplés deux à deux au timon d'un char, et tiraient l'albâtre de la carrière et menaient aux portes du palais les colossales images des rois et des dieux.

L'œil observateur se repose sur une simple plaque représentant un tisserand à son métier, assisté d'un compagnon de labeur et de son chien.

Quant aux taureaux ailés à face humaine d'Hercules assyriens, ce

sont des symboles royaux et divins, se répétant comme motifs d'architecture. Ces taureaux gigantesques étouffant sous leur bras gauche un lion qui se défend de sa griffe, et tenant de leur main droite une sorte de massue, indiquent la lutte persistante des ennemis châtiés et sont ainsi les soutiens et supports des édifices les plus importants de cette ville privilégiée.

Des faits de guerre nombreux ont été reproduits sur les revêtements des palais de Ninive, dont de précieuses plaques en albâtre gris sont conservées au musée du Louvre.

Dans les unes on voit habituellement le roi sur son char de guerre, des charges de cavalerie, des archers lançant leurs flèches, des prisonniers conduits les mains liées, des morts dévorés par des aigles et des vautours. Dans les autres, la ville assiégée est ordinairement entourée d'eau ; elle a deux ou trois étages de murailles bastionnées, et c'est avec des tours roulantes ou des machines à bélier qu'on l'attaque, tandis que les assiégés jettent des feux sur l'ennemi et s'fforcent d'amortir avec des chaînes les coups du bélier. A la prise d'une ville, on voit des femmes fuyant sur des chariots traînés par de jeunes bœufs; ailleurs un homme fuyant un chameau. Ces représentations de sièges et de batailles donnent une idée suffisamment claire et complète des formes de la guerre à une distance de près de trois mille ans; procédés de guerre toujours féroces et sanguinaires.

Une autre table du Louvre est une expédition maritime ou fluviale. Sur des eaux sans perspective on voit flotter, au milieu des poissons, quelques barques superposées, qui ont leurs proues en forme de têtes de chevaux, et dont les flancs entr'ouverts laissent apercevoir les matelots penchés sur leurs rames. Quelques-uns de ces navires sont chargés de troncs d'arbres destinés, sans doute, à l'attaque ou à la défense des cités ennemies ou assyriennes.

Dans une plaque, le roi franchit une rivière, sur un chariot, que porte une barque à gouvernail, montée de quatre rameurs et d'un pilote, autour de laquelle nagent des chevaux et des poissons. Cette barque est dirigée dans l'eau par un homme qui nage en avant, soutenu par une outre gonflée. Encore aujourd'hui, c'est sur des outres enflées d'air que se posent les radeaux qui servent à la navigation du Tigre et de l'Euphrate.

Au palais de Sin-Akké-Irib, à Koïoundjik, l'ornementation consiste surtout en représentations fidèles de la nature, vous reposant au moins des faits de guerre précédents.

Les paysages des bas-reliefs y sont d'une rigoureuse exactitude, sans autre souci d'une recherche laborieuse. On reconnaît les arbres

d'essences différentes, les animaux sauvages et les domestiques, les étangs et les joncs. Cette exactitude et ces simples détails peuvent être également observés sur plusieurs des plaques ou stèles du musée du Louvre.

Une relation de G. Rawlinson[1] donne des détails très intéressants sur les ruines de Ninive, qui complètent l'examen des documents réunis à notre musée. De tous les rois d'Assyrie. Sin-Akhé-Irib est peut-être celui qui a laissé le plus de monuments importants; cela, grâce à son règne prolongé, à sa prodigalité, et grâce aussi aux nombreux prisonniers de guerre qu'il enleva de leur pays natal et fit travailler à ses édifices.

« Le caractère le plus important de l'ornementation adoptée par Sin-Akhé-Irib est un réalisme très fort et très marqué. Ce fut sous lui que la coutume se répandit de compléter chaque tableau par un fond semblable à celui qui existait au temps et dans la localité de l'événement représenté ; les montagnes, les rochers, les arbres, les routes, les rivières, les lacs furent figurés régulièrement, et l'on essaya de reproduire la localité telle qu'elle était, avec autant de vérité que le permettaient l'habileté de l'artiste et la nature des matériaux. Dans ces essais, on ne se bornait pas à reproduire les traits généraux et les grandes lignes de la scène. Évidemment, on voulait comprendre tous les menus accessoires que l'œil observateur de l'artiste aurait pu noter s'il avait fait son dessin d'après nature. Les différentes espèces d'arbres sont indiquées dans les bas-reliefs; les jardins, les étangs, les joncs sont représentés avec soin; les animaux sauvages, les cerfs, sangliers, antilopes sont introduits avec leurs traits caractéristiques; les oiseaux volent d'arbre en arbre ou sont perchés sur leurs nids, tandis que leurs petits allongent le cou vers eux; les poissons jouent dans l'eau; les pêcheurs exercent leurs métiers; les bateliers et les ouvriers des champs poursuivent leurs travaux; la scène est, pour ainsi dire, photographiée dans tous ses détails, les moindres comme les plus importants également marqués, sans qu'on ait essayé de faire un choix ou de poursuivre l'unité artistique.

« Dans le même esprit de réalisme, Sin-Akhé-Irib choisit, comme sujet de représentation artistique, les scènes triviales de la vie journalière. Les longues files de serviteurs qui entraient chaque jour dans son palais avec du gibier pour son dîner, des gâteaux et du fruit pour son dessert, ont encore, sur les murs des corridors, l'apparence exacte qu'ils avaient au temps qu'ils passaient à travers les cours, chargés

1. *The five great monarchies.*

des friandises que le roi aimait. Ailleurs, il met devant nous tous les procédés employés à la sculpture et au transport d'un taureau colossal, depuis le moment où l'on tire de la carrière l'énorme bloc non dégrossi, jusqu'au moment où il est hissé sur le tertre artificiel qui sert de soubassement à un palais, afin de décorer la porte monumentale d'une résidence royale. Nous voyons les haleurs traînant au cours d'une rivière le bloc brut porté sur un bateau à fond plat, et disposés par pelotons, sous les ordres de contremaîtres qui jouent du bâton à la moindre provocation. La scène doit être représentée tout entière : aussi tous les haleurs sont-ils là, au nombre de trois cents, costumés chacun à la mode de son pays, et dessinés avec autant de soin que s'ils n'étaient pas la reproduction exacte de quatre-vingt-dix-neuf autres! Puis, on observe le bloc mené à terre, et taillé rudement en forme de taureau : dégrossi de la sorte, il est chargé sur un traîneau uni par des escouades d'ouvriers, arrangés à peu près de la même manière qu'auparavant, jusqu'au pied du tertre où il doit être placé. La construction du tertre lui-même est représentée en détail. On voit les briquetiers moulant les briques à la base, tandis que des maçons, la hotte au dos, pleine de terre, de briques, de pierres ou de décombres, montent péniblement, — car déjà le tertre est à moitié de sa hauteur, — et déchargent leur fardeau. Alors, le taureau, toujours étendu sur son traîneau, est hissé jusqu'au sommet, le long d'un plan incliné, par quatre escouades de manœuvres, en présence du monarque et de sa suite. Après quoi, la sculpture est complétée, et le colosse, dressé sur ses pieds, est conduit, à travers la plate-forme, jusqu'à la place exacte qu'il doit occuper. »

Sin-Akhé-Irib rendit à la ville son antique splendeur, rétablit les anciens aqueducs et en édifia de nouveaux, refit les quais du Tigre, fortifia l'enceinte et répara tous les vieux monuments. « J'ai reconstruit les rues anciennes, j'ai élargi les rues étroites et j'ai fait de la ville entière une cité resplendissante comme le soleil. »

Ne dirait-on pas un bulletin des travaux récents de la grande cité parisienne? Mais la note personnelle perce encore plus vivement. Le palais royal fut abattu entièrement, et une vaste colline artificielle élevée de ses ruines. « Dans un mois heureux, au jour fortuné, j'ai construit, selon le vœu de mon cœur, au-dessus de ce soubassement, un palais d'albâtre et de cèdre, produit de la Syrie, et le palais le plus élevé, dans le style de l'Assyrie... J'ai restauré et achevé ce palais, depuis ses fondations jusqu'à son pignon; j'y ai mis la consécration de mon nom. A celui qui, dans la suite des jours, sera mon fils, appelé à la garde du pays et des hommes par Astour et Istar, je dis

ceci : « Ce palais vieillira et tombera en ruine dans la suite des jours! Que mon successeur relève les ruines, qu'il rétablisse les lignes qui contiennent l'écriture de mon nom. Qu'il restaure les peintures, qu'il nettoie les bas-reliefs et qu'il les remette en place! Alors Assour et Istar écouteront sa prière. Mais celui qui altère mon écriture et mon nom, qu'Assour, le grand dieu, le père des dieux, le traite en rebelle; qu'il lui enlève son sceptre et son trône, qu'il abaisse son glaive. » Triste pressentiment!

La chute des empires suit de près leur élévation, et le règne de Sin-Akhé-Irib lui-même se termina par une tragédie. Un jour que Sin-Akhé-Irib était dans la maison de Nissoche, son dieu, « il arriva qu'Adrammelech et Saresser, ses fils, le tuèrent avec l'épée ». En suivant l'ordre des faits sinistres, son frère, Assour-Akhé-Idin (Esar-Haddon), acclamé par l'armée, marcha sur Ninive et battit ses compétiteurs, qui ne profitèrent pas de leur crime. Il reprit les hostilités contre les Chaldéens. Après plusieurs opérations où il fut encore victorieux, il avait remis la vice-royauté de Babylone à un prince de son choix, son second fils, Saoul-Massad-Youkin. Celui-ci, élevé à cette dignité par les Assyriens et vassal d'Assour-Akhé-Idin, se laissa bientôt gagner aux sentiments patriotiques de son peuple et songea à la révolte. Le roi d'Assyrie ressentit vivement l'ingratitude des Babyloniens. « Les enfants de Babilou, je les avais placés sur des trônes, je leur avais donné des vêtements superbes, je leur avais mis aux pieds des anneaux d'or; les enfants de Babilou, ils avaient été reçus au pays d'Assour, et honorés suivant mon ordre exprès. Et pourtant, lui, Saoul-Massad-Youkin, mon jeune frère, il ne tint aucun compte de ma suprématie, il souleva le peuple d'Accad, de Kaldon, d'Aram et les peuples de la côte... et il les suscita contre mon pouvoir. »

Pour obtenir les secours du pays de l'Élam, Saoul-Massad-Youkin avait donné les trésors du temple de Bel à Babylone, et du temple de Nepo à Barsip.

Son principal allié belligérant, Tammar-Iton, prince de l'Élam, fut d'abord mis en déroute :

« Il embrassa mon pied royal et se couvrit la tête de poussière devant l'escabeau de mes pieds... Moi, Assour-Ban-Abal, au cœur généreux, je l'ai relevé de sa trahison et je l'ai reçu dans mon palais, lui et sa famille. » Privé par la vigueur et la soudaineté de l'attaque de son souverain de droit contre ses alliés, Saoul-Massad-Youkin ne pouvait plus remporter la victoire.

Il s'enferma dans Babylone et y résista jusqu'à la dernière extré-

mité ; la famine fut telle que les assiégés « en furent réduits, pour se nourrir, à prendre la chair de leurs fils et de leurs filles ».

Saoul-Masadd-Youkin, tombé aux mains de son frère,fut brûlé vif, « et le peuple qui l'avait suivi ne trouva pas sa grâce. Ce qui ne fut pas brûlé avec Saoul-Masadd-Youkin, son maître, s'enfuit devant le tranchant du fer, l'horreur de la famine et les flammes dévorantes, pour trouver un refuge. La colère des grands dieux, mes seigneurs, qui n'était pas éloignée, s'appesantit sur eux; pas un ne s'échappa, pas un ne fut épargné, ils tombèrent tous dans mes mains. Leurs chariots de guerre, leurs harnais, leurs femmes, les trésors de leurs palais, furent apportés devant moi. Ces hommes, dont la bouche avait tramé des complots perfides contre moi et contre Assour, mon seigneur, j'ai arraché leur langue et j'ai accompli leur perte. Le reste du peuple fut exposé vivant devant les grands taureaux de pierre que Sin-Akhé-Irib, le père de mon père, avait élevés, et moi, je les ai jetés dans la fosse, j'ai coupé leurs membres, je les ai fait manger par des chiens, des bêtes fauves, des oiseaux de proie, les animaux du ciel et des eaux. En accomplissant ces choses, j'ai réjoui le cœur des grands dieux, mes seigneurs. »

Quand les soldats et le roi lui-même furent fatigués du massacre, « le reste des enfants de Babilou, de Kouta, de Jippar, qui avait résisté aux souffrances et aux privations, reçut son pardon. J'ordonnai qu'on épargnât leur vie... Je leur imposai les lois d'Assour et de Beltis, les dieux du pays d'Assour, les tributs et les redevances des provinces soumises à ma domination. »

C'était la deuxième fois, en moins d'un demi-siècle, que Babylone était saccagée par les Assyriens.

La guerre et la destruction n'étaient qu'un jeu pour ces monarques puissants. C'est ce qui marque une race et une époque.

Le régime autocratique, personnification la plus manifeste de la foi monarchique, est sujet à ces coups de force.

Le monde assyrien vénérait dans la nature ce qu'elle a de plus matériel et de plus passif. La divinité chez ces peuples fut essentiellement représentée sous ses aspects charnels et féminins. Ces pays, voués au culte du dieu-femme, sont les seuls de l'antiquité qui nous ont transmis de grands noms de reines : Sémiramis, Nitocris, Didon, Artémise.

Leurs villes ont disparu, et ils n'ont laissé aucun monument poétique qui nous permette de mesurer l'essor de leur esprit. Ces races riches furent industrieuses, mais la Bible nous a transmis les preuves

du matérialisme effréné des cultes de ces païens voluptueux, le caractère profane du temple de Bélus.

C'est donc ici la puissance souveraine qui est la divinité avec son cortège de vices et de honteuses débauches.

La destruction de Ninive en sera la dernière sanction.

Et les panégyristes du temps pouvaient déjà appliquer au roi d'Assyrie les paroles du prophète hébreu (Ézéchiel) : « Il était comme un cèdre au Liban, dont la hauteur s'est élevée par-dessus tous les arbres des champs. Tous les oiseaux du ciel ont fait leur nid dans ses branches et toutes les bêtes des champs ont fait leurs petits sous ses rameaux, et les grandes nations ont habité sous son ombre. »

Oraison funèbre naturaliste qui est la seule chose qui se soit perpétuée de cette puissance de Ninive appuyée sur la force, l'asservissement des peuples et la férocité, et dont, deux siècles après sa destruction, on ne connaissait plus d'une manière certaine le site de sa capitale. L'Assyrie n'avait vécu que pour la guerre et pour la conquête. Le jour où sa population épuisée ne lui permit plus les succès du champ de bataille, elle n'eut plus de raison de vivre et disparut.

La Perse.

La Perse, adoratrice de la lumière, touchait de plus près au culte du pur esprit et nous a laissé un livre, le *Zend-Avesta*, de Zoroastre, qui a sa place parmi les monuments religieux de l'humanité.

Avant de former une branche à part de la grande famille des Aryas, ils avaient eu un séjour commun sous la tente des mêmes patriarches, mais sous un climat plus doux, avec ses peuples frères qui devaient devenir les Indiens et avec tous les premiers pères des races japhétiques. Ils établissent donc, surtout dans l'histoire, un lien naturel de filiation avec la race héllénique.

La Perse nous a laissé des vestiges d'un art plus pur que celui des Assyriens.

Dans leurs palais les formes se dégagent, les chapiteaux des colonnes, souvent géminés, trahissent une préoccupation plus vive de l'effet à rendre, de l'ensemble et de la structure; les figures des bas-reliefs y sont aussi plus refouillées et annoncent déjà les formes les plus arrêtées de l'art grec, et avec cela une profusion de couleurs, de broderies, d'ornementation qui sollicite le regard.

Les créations persanes, les manifestations naturelles ont pris le dessus; elles représentent des aspects nouveaux d'un monde peuplé de génies spéciaux qui personnifient, comme leur littérature, les bonnes ou mauvaises influences et qui se formulent en des poésies fantastiques.

Une nouvelle étape est donc franchie dans la voie du sens moral attribué aux forces de la nature; elle profitera à l'épanouissement ultérieur du monde persan.

Les Mèdes et les Perses, d'une commune origine aryenne, se substituèrent à l'empire assyrien.

Les légendes nationales reportaient sur Zoroastre, je l'ai dit plus haut, l'origine de la croyance aux deux principes du bien et du mal.

Au milieu de la lutte entre ces deux principes, le législateur a réservé une place d'honneur à celui qui cultive la terre. « C'est un saint, celui qui s'est construit ici-bas une maison dans laquelle il entretient le feu, du bétail, sa femme, ses enfants et de bons troupeaux. Celui qui fait produire du blé à la terre, celui qui cultive les fruits des champs, celui-là cultive la pensée : il avance la loi d'Aourmarda autant que s'il offrait cent sacrifices. »

Aourmarda, le dieu national, l'esprit sage, lumineux, resplendissant, très grand et très bon, très parfait, très actif, très intelligent et très beau (Yaçna), n'avait ni statues, ni sanctuaires mystérieux, ni autels; mais sur les hauteurs, des pyrées ou temples du feu, où la flamme sacrée était entretenue d'âge en âge par les prêtres ou mages, dont le devoir était de ne pas la laisser s'éteindre.

Ce culte d'une certaine pureté se conserva longtemps chez les Perses; il se modifia selon le temps et les circonstances et s'altéra chez les Mèdes, au contact des étrangers.

Ainsi, dans un récit, Hérodote marque déjà un degré d'élévation régale aux dépens des droits de ses concitoyens. Une fois maître, leur premier roi, Deïokès, se construisit un grand palais et s'entoura d'une garde royale. Il commanda ensuite à ses sujets d'abandonner leurs villages et de se réunir auprès de lui, dans les murs d'une grande capitale. « Les Mèdes, dociles à ses ordres, bâtirent cette ville immense et bien fortifiée qu'on nomme Ecbatana. Ses enceintes sont excentriques et construites de telle sorte que chacune dépasse l'enceinte inférieure seulement de la hauteur de ses créneaux. L'assiette du lieu, qui s'élève en colline, favorisa cet arrangement. Il y avait en tout sept enceintes, et dans la dernière le palais et le trésor du roi. Le pourtour de la plus grande égale à peu près le pourtour d'Athènes. Les créneaux de la première sont peints en blanc; ceux de la seconde, en

noir; ceux de la troisième, en pourpre; ceux de la quatrième, en bleu; ceux de la cinquième sont d'un rouge orange! Aux deux dernières les créneaux sont argentés pour l'une et dorés pour l'autre. Toutes ces fortifications, Deïokès les fit élever pour lui-même et pour son palais; il commanda au peuple de se loger hors de la citadelle. La ville terminée, il posa le premier en règle que nul n'entrerait chez le roi, mais que toutes les affaires s'expédieraient par l'entremise de certains officiers qui les rapporteraient au monarque; qu'il serait indécent de regarder le prince en face, de rire ou de cracher en sa présence. Il établissait ce cérémonial autour de lui pour ne pas donner à ses contemporains, élevés avec lui, aussi bien nés et aussi bien doués que lui, l'occasion de s'aigrir à sa vue et de conspirer contre lui; il pensait qu'en se rendant invisible à ses sujets ils finiraient par le considérer comme un être d'une nature différente. »

L'inégalité, le soupçon et la sujétion hiérarchique ressortent bien vite ainsi des conditions ou des circonstances favorables à l'extension du pouvoir personnel.

L'Inde a formulé la puissance de la nature. Les provinces asiatiques en deçà de l'Indus ont caractérisé la puissance autocratique et la force personnelle.

CHAPITRE III

ÉGYPTE PRIMITIVE

C'est moins la puissance suprême du souverain qui a fait la civilisation égyptienne que ses premières croyances pieuses qui se sont révélées par le culte des morts et la transmigration des âmes, sorte de transformation de la vie, dans un monde plus élargi, sorte de nouvelle affirmation naïve de la loi naturelle (loi d'évolution) du *devenir*, dont la trace se retrouve dans la législation de Moïse.

L'Égypte, dès les temps les plus reculés, avait des textes sacrés et une littérature religieuse, qui ont eu une très grande influence sur les peuples sémites en contact avec elle, ou qui ont immigré sur le sol Égyptien.

Le peuple hébreu en a rapporté de nombreux mystères et traditions parmi lesquelles, l'*arche*, la barque, le *naos* portatif qui figure sur de nombreuses représentations hiéroglyphiques, a déterminé la plus importante des pérégrinations israélites (l'Exode). Les grands traits qui distinguent la civilisation égyptienne de la civilisation primitive des peuples indo-européens, sont donc la haute antiquité de cette civilisation et en même temps le caractère abstrait, théocratique et hiératique de ses institutions.

Les peuplades africaines sont les plus fétichistes d'entre toutes. L'idolâtrie y est en permanence. Les tribus centrales de l'Afrique ont toujours adoré les animaux de leurs déserts; la vénération pour ces animaux s'imposant à eux par la nécessité et la crainte.

Les conditions climatériques du continent africain ont été très modifiées.

Les mers intérieures se sont taries, le désert a gagné du terrain, la délimitation et la configuration des grands lacs a été troublée, et le sol même de l'antique Égypte n'a pas toujours été ce qu'il est aujour-

d'hui: il tend même tous les jours à se modifier encore. Le fétichisme est resté.

On ne pourrait pas se figurer, si l'on n'avait pour guide les statues d'ancien style conservées dans nos musées, le type commun de la race égyptienne au temps de Kéops qui contribua pour sa part à la construction des Pyramides.

Au premier coup d'œil, on voit que l'artiste chargé de les faire a, dans le modelé de la tête et des membres, cherché la ressemblance avec le personnage qu'il devait représenter; mais, en faisant abstraction des personnalités propres à chaque individu, on retrouve ce type commun de la race[1]. L'Égyptien était en général grand, maigre, élancé. Il avait les épaules larges et pleines, les pectoraux saillants, le bras nerveux, et terminé par une main fine et longue, la hanche peu développée, la jambe sèche; les détails du genou et les muscles du mollet sont assez fortement accusés, comme c'est le cas pour la plupart des peuples marcheurs, les pieds longs, minces, aplatis à l'extrémité par l'habitude d'aller sans chaussure. La tête, souvent trop forte pour le corps, présente d'ordinaire un caractère de douceur et même de tristesse instinctive. Le front est carré, peut-être un peu bas, le nez court et rond; les yeux sont grands et bien ouverts, les joues arrondies, les lèvres épaisses, mais non renversées; la bouche, un peu longue, garde un sourire résigné et presque douloureux. Ces traits communs à la plupart des statues de l'ancien et du moyen empire, se retrouvent plus tard à toutes les époques. Aujourd'hui même, bien que les classes supérieures se soient défigurées par des alliances répétées avec l'étranger, les simples paysans ont gardé presque partout la ressemblance de leurs ancêtres, et tel fellah contemple avec étonnement les statues de Khawra ou les colosses de Ousortesen qui reproduisent trait pour trait, à plus de quatre mille ans de distance, la physionomie de ces vieux Pharaons.

La statue de Ra-em-Ké qui est au Louvre représente une personne du temps.

La race égyptienne se rattache aux peuples blancs de l'Asie, antérieure par ses caractères ethnographiques; la langue égyptienne se rattache aux langues dites sémitiques par sa forme grammaticale.

Les Égyptiens appartiendraient donc aux races proto-sémitiques. La situation géographique du pays et ses rapports ou luttes constantes avec les peuples de race sémitique en confirment l'origine; ce qui n'en exclut pas la physionomie distincte par l'influence des actions diverses, locales et religieuses.

Je ne veux d'ailleurs indiquer dans cet ouvrage que les côtés les

[1]. G. Maspero.

plus saillants de l'histoire d'Égypte, tant au point de vue littéraire qu'à celui des arts en général, dérivant des formes et manifestations de la nature.

L'Égypte porte le caractère de son climat, de sa configuration générale et de ses mœurs particulières.

Cette terre a fructifié. « L'Égypte, a dit Hérodote, est un don du Nil. » Aussi, tout en Égypte se règle sur le Nil : le sol, ses productions, l'espèce des animaux qu'il porte et des oiseaux qu'il nourrit. Les Égyptiens le sentaient mieux que personne et s'en montraient reconnaissants : ils avaient fait de leur fleuve un dieu qu'ils appelaient Hâpi, et dont ils ne se lassaient jamais de célébrer la bienfaisance. « Salut, ô Nil, — toi qui t'es manifesté sur cette terre — et qui viens en paix — pour donner la vie à l'Égypte. — Dieu caché ! — qui amène les ténèbres au jour qu'il te plaît les amener, — irrigateur des vergers qu'a créés le soleil — pour donner la vie à tous les bestiaux, — tu abreuves la terre en tout lieu, — voie du ciel qui descend, — Dieu Seb, ami des païens — dieu Nepra, oblateur [des *grains*] — dieu Phta qui illumines toute demeure. — *Seigneur* des poissons, quand tu remontes sur les terres inondées, — aucun oiseau n'envahit plus les biens utiles ; — créateur du blé, producteur de l'orge, — il perpétue la durée des temples ; — repos des doigts est son travail — pour les millions de malheureux. — S'il décroît, dans le ciel, les dieux — (tombent) sur la face, les hommes dépérissent. *Il a fait ouvrir* par les bestiaux la terre entière, — (et) grands et petits se reposent. — Les hommes l'invoquent lorsqu'il s'arrête, — (et alors) il devient semblable à Knoum. — Se lève-t-il, la terre est remplie d'allégresse, — tout ventre se réjouit, — tout être organisé a reçu sa nourriture, — toute dent broie. — *Il apporte* les provisions délicieuses ; — il crée toutes les bonnes choses, — le seigneur des nourritures agréables, choisies ; — s'il y a des offrandes, c'est grâce à lui. — Il fait pousser l'herbe pour les bestiaux, — il prépare les sacrifices pour chaque dieu, — l'encens est excellent, qui vient par lui. — Il se saisit des deux contrées — pour remplir les entrepôts, pour combler les greniers, — pour préparer les biens des pauvres. *Il germe* pour combler tous les vœux, — sans s'épuiser par là : — il fait de sa vaillance un bouclier (pour le malheureux). — On ne le taille point dans la pierre (ni dans) les statues sur lesquelles on place la double couronne ; — on ne le voit pas ; — nul service, nulle offrande n'arrive jusqu'à lui. — On ne peut l'attirer dans les mystères ; — on ne sait le lieu où il est, — on ne le trouve point par la force des livres sacrés. — *Point de demeure* qui le contienne, — point de guide (qui pénètre) en ton cœur. — Tu

as réjoui les générations de tes enfants. — On te rend hommage au Sud, — stables sont tes décrets, quand ils se manifestent — par devant les serviteurs du Nord. — Il boit les pleurs de tous les yeux, — et prodigue l'abondance de ses biens. »

Ce tableau naturaliste n'est certainement pas sans beauté; il peut servir de modèle à des invocations plus religieuses, peut-être, mais moins vigoureusement accusées.

Au point de vue purement religieux le Dieu des Égyptiens est déjà le Dieu des Hébreux, le « un unique, celui qui existe par essence, le seul qui vive en substance, le seul générateur dans le ciel et sur la terre qui ne soit pas engendré; le père des pères, la mère des mères ».

Unique en son essence, il n'est pas unique en sa personne, il est à la fois le père, la mère et le fils de Dieu.

Ce Dieu triple et un a tous les attributs de Dieu, l'immensité, l'éternité, l'indépendance, la volonté toute-puissante, la bonté sans limite, « il crée ses propres membres qui sont les dieux ». Ce sont ses incarnations successives qui ont produit les appellations diverses du dieu égyptien : Ammon, Imhotep, Phtal et Osiris qui avaient leur localités privilégiées; ce sont ces personifications diverses qui ont dégénéré jusqu'à des formes les plus grotesques, étranges et souvent monstrueuses, telles que les animaux de tout ordre.

Râ, le soleil, était pour eux la créature la plus brillante du Tout-Puissant et comme le corps vivant de la divinité. La lutte éternelle de Dieu et des mauvais principes était engagée par lui dans le domaine matériel de la nature.

Râ prévaut contre ses adversaires dont le chef est Apag; les enfants de la rébellion n'ont plus de force; les obstinés de cœur tombent sous ses coups; il fait vomir à l'impie ce qu'il avait dévoré :

Fort est Râ; faible, l'impie!
Haut est Râ; foulé, l'impie!
Vivant est Râ; mort, l'impie!
Grand est Râ; petit, l'impie!
Rassasié est Râ; affamé, l'impie!
Abreuvé est Râ; altéré, l'impie!
Lumineux est Râ; terne, l'impie!
Bon est Râ; mauvais, l'impie!
Puissant est Râ; faible, l'impie!
Râ existe; Apag est anéanti!

On ne peut refuser à cette litanie une énergie singulière; expression réaliste du sentiment religieux des premiers temps historiques.

L'art égyptien primitif procède de cette force de conception ap-

pliquée à des constructions gigantesques et d'un aspect grandiose et saisissant.

Il se développe sous les grandes dynasties thébaines (XIe à XIVe).

Les temples Égyptiens, comme ceux de l'Inde, sont en partie creusés dans le roc, avec une patience qui a duré des siècles et à une profondeur qui vous surprend. Ces monuments nous communiquent, un sentiment mystérieux, l'âme trouvant un mystère dans ce qui est étendu, impénétrable et dont elle ressent une terreur secrète.

De là cette habitude d'une architecture primitive, massive, en profondeur et largeur, où se conservait un peuple de momies dans d'immenses nécropoles.

Les premières œuvres des nations sont le plus souvent colossales parce qu'elles veulent atteindre le sublime qui leur est inspiré par la contemplation de l'univers.

En Égypte les premières sculptures sont gigantesques et symboliques ; elles expriment surtout l'immobilité, l'inaction terrible, la fatalité, le culte de la mort.

L'inaltérable sérénité du ciel, l'intensité de la lumière, un éternel soleil, le Nil, imposant et régulier dans ses fluctuations mêmes, le voisinage du désert, faisaient de ce peuple un peuple calme, grave et résigné; de son art, un art monotone comme sa patrie.

C'est pourquoi les Égyptiens, qui, seuls au monde, ont commencé par la réalité vivante, ont fini par la convention hiératique.

Ces avenues de sphinx couchés sur leurs piédestaux conduisant aux temples de leur dieu; les images de ce dieu ; les Pharaons déifiés; les obélisques, sortes de points d'interrogation ne livrant leur secret que par leurs inscriptions hiéroglyphiques ; les grandes pyramides dont les lignes droites, indéfinies, marquent la permanence, l'immobilité.

L'esprit cherche encore la raison du vague sentiment qui les a produits.

C'est le réalisme de l'inconnu.

Les dynasties thébaines occupent une très grande place dans l'histoire des lettres et des arts égyptiens.

L'une de leurs plus grandes créations est celle du lac Mœris, creusé par Amenemhat III, de la XIIe dynastie, dans une étendue considérable (10 millions de mètres carrés), pour régulariser l'inondation du Nil.

C'était donner à l'Égypte la vie agricole qui, sans ces ouvrages, était continuellement suspendue aux variations du cours des eaux et des ferments d'aridité.

Le labyrinthe en complétait la vue et en inscrivait les merveilles dans une réunion de chambres et palais qui avaient dû servir de résidence aux princes initiateurs de cette bienfaisante et prodigieuse entreprise.

Le but utile élargi par le sentiment artistique.

A Memphis, Aménemhat III édifia les propylées du nord du temple de Phtah. A Tanis, Aménemhat Ier fonda, en l'honneur des divinités de Memphis, un temple que ses successeurs agrandirent à l'envi. Comme leurs prédécesseurs de l'ancien Empire, les princes de la douzième dynastie mettaient tous leurs soins à se préparer des tombeaux magnifiques. « Je suis, disait, sous Ousortesen Ier, le scribe Merri, je suis un serviteur (du prince), ingénieur, chef des travaux, une palme d'amour. Mon maître m'envoya en grande mission d'ingénieur pour lui préparer une grande demeure éternelle. Les couloirs et la chambre intérieure étaient en maçonnerie et renouvelaient (les merveilles) de construction des dieux. Il y eut (en elle) des colonnes sculptées (belles comme) le ciel, un bassin creusé qui communiquait avec le Nil, des portes, des obélisques, une façade en pierre de Rouwère ; (aussi) Osiris, seigneur de l'Ament, s'est-il réjoui des monuments de mon seigneur, (et) moi-même, j'ai été dans le transport de l'allégresse (en voyant le résultat) de mon travail. » La pyramide funéraire d'Aménemhat III dans les ruines du labyrinthe et celle d'Ousortesen III à Daschour sont les seuls de ces monuments qui subsistent encore. Aussi n'est-ce point sur les tombes royales ou sur les édifices publics qu'il faut compter pour se faire une idée de la vie commune et juger de la perfection de l'art à cette époque : les hypogées des particuliers, mieux protégés contre la rapacité des envahisseurs de l'Égypte et contre les ravages du temps, ont seuls survécu et ont fait revivre à nos yeux la vallée du Nil telle qu'elle était il y a quatre mille ans.

C'est une vie tout active et absolument féconde.

Quelques-unes de ces substructions nous ont été signalées par les auteurs anciens comme ayant été le théâtre de drames lugubres qui montrent l'esprit de violente répression dont étaient animés les souverains du pays lorsque leur autorité pouvait être contestée ou compromise.

Mentésouphis, cinquième roi de la VIe dynastie, fut assassiné dans une émeute, une année après son avènement. Sa sœur, la *Belle aux joues de rose*, la Nitokris des légendes, dont il avait fait sa femme selon l'usage, lui succéda et n'accepta la royauté que dans l'idée bien arrêtée de le venger. « Elle fit bâtir une immense salle souterraine; puis, sous prétexte de l'inaugurer, mais en réalité dans une tout autre

intention, elle invita à un grand repas et reçut dans cette salle bon nombre d'Égyptiens, de ceux qu'elle savait avoir été surtout les instigateurs du crime. Pendant le repas, elle fit entrer les eaux du Nil dans la salle par un canal qu'elle avait tenu caché. Voilà donc ce qu'on raconte d'elle. On ajoute que, après cela, la reine se jeta d'elle-même dans une grande chambre remplie de cendres, afin d'éviter le châtiment. » (HÉRODOTE.)

Hérodote raconte encore qu'au retour de ses campagnes, Sésostris (Ramsès III, 2e roi de la XXe dynastie) faillit être tué par trahison. « Son frère, à qui il avait confié le gouvernement, l'invita à un grand repas et avec lui ses enfants, puis il fit entourer de bois la maison où se trouvait le roi et ordonna qu'on y mît le feu. Le roi, l'ayant appris, délibéra sur-le-champ avec sa femme, qu'il avait amenée avec lui; celle-ci lui conseilla de prendre deux de ses six enfants, de les étendre sur le bois enflammé et de se sauver sur leurs corps comme sur un pont. Sésostris le fit, et brûla de la sorte deux de ses enfants; le reste se sauva avec le père. »

L'histoire d'Égypte se fait ainsi, sur documents écrits ou gravés sur la pierre. Épigraphie réaliste tant dans ses signes idéographiques que dans ses sujets historiques.

Dans quelques-unes des chapelles mortuaires, la stèle seule est gravée, énumérant longuement les titres du défunt, racontant sa vie, citant les rois qu'il a servis et qui l'ont estimé « plus que nul autre serviteur[1] ». Mais en général, on peut dire que les parois de la chambre sont couvertes de tableaux où la vie entière du défunt est représentée avec une richesse de détails et une exactitude merveilleuse. Dans un coin ce sont des scènes de la vie domestique : des cuisiniers qui activent le feu et préparent le repas, des femmes du harem qui dansent et chantent au son des violes, des flûtes et de la harpe; ailleurs, des épisodes de chasse et de pêche, des joutes sur l'eau, des incidents de l'inondation, le labourage, le semage, la moisson, l'emmagasinement des récoltes. Sur une autre paroi, des ouvriers de toute sorte exécutent chacun les travaux de son métier : des cordonniers, des verriers, des fondeurs, des menuisiers sont rangés et groupés à la file; des charpentiers abattent des arbres et construisent une barque, des femmes tissent au métier sous la surveillance d'un eunuque renfrogné qui paraît peu disposé à souffrir leur babil. Le maître de la maison, debout à l'arrière d'un grand navire, commande la manœuvre aux matelots : la mer sur laquelle il navigue est le bassin de l'Occident,

1. G. MASPERO.

et le port vers lequel il se dirige n'est autre que la tombe. Non loin de là, il est figuré assis et recevant les dons que lui apportent des files de personnages disposées en hauteur sur plusieurs registres ; ce sont ses domaines, ceux qu'il hérita de ses ancêtres et ceux qu'il tient de la munificence royale, qui lui présentent leurs produits et tiennent à honneur de contribuer aux offrandes funéraires qu'on lui fait. Tous ces tableaux sont accompagnés de légendes explicatives destinées à reproduire les paroles des personnages mis en scène. « Tiens bon, saisis fortement », dit à son aide un sacrificateur prêt à tuer un bœuf. « C'est prêt. Fais vite, » lui répond celui-ci. Un batelier de bonne humeur crie de loin au vieillard attardé sur la rive : « Viens sur l'eau ; » et le vieillard : « Allons! pas tant de paroles! » lui dit-il.

Toutefois le scribe savait ce qu'il fallait penser de l'étalage de charité que les monarques faisaient sur leurs pierres funèbres.

La condition des classes ouvrières était des plus dures; c'était d'ailleurs celle que l'on imposait aux prisonniers. Sans cesse courbés sous le bâton du contremaître, il leur fallait peiner du matin au soir, contre une maigre ration de vivres à peine suffisante pour leur nourriture et celle de leur famille. « J'ai vu le forgeron à ses travaux, — à la gueule du four. Ses doigts sont (rugueux) comme des objets en peau de crocodile, — il est puant plus qu'un œuf de poisson. — Tout artisan en métaux, — a-t-il plus de repos que le laboureur? — Ses champs à lui, c'est du bois ; ses outils, du métal. — La nuit, quand il est censé être libre, — il travaille encore, après tout ce que ses bras ont déjà fait (pendant le jour) ; — la nuit, il veille au flambeau.

« Le tailleur de pierre cherche du travail, — en toute espèce de pierres dures. — Lorsqu'il a fini les travaux de son métier, — et que ses bras sont usés, il se repose ; — comme il reste accroupi dès le lever du soleil, — ses genoux et son échine sont rompus. — Le barbier rase jusqu'à la nuit : — lorsqu'il se met à manger (alors seulement) il se met sur son coude (pour se reposer). — Il va de pâté de maisons en pâté de maisons pour chercher les pratiques ; — il se rompt les bras pour remplir son ventre, comme les abeilles qui mangent (le produit) de leurs labeurs. — Le batelier descend jusqu'à Natho pour gagner son salaire. — Quand il a accumulé travail sur travail, qu'il a tué des oies et des flamants, qu'il a peiné sa peine, — à peine arrive-t-il à son verger, — arrive-t-il à sa maison, — qu'il faut s'en aller...

« Je te dirai comme le maçon, — la maladie le goûte ; — car il est exposé aux rafales, — construisant péniblement, attaché aux (cha-

piteaux en forme) de lotus des maisons, — pour atteindre ses fins! — Ses deux bras s'usent au travail, — ses vêtements sont en désordre; — il se ronge lui-même, — ses doigts lui sont des pains; — il ne se lave qu'une fois par jour. — Il se fait humble pour plaire : — c'est un pion qui passe de case en case — de dix coudées sur six; c'est un pion qui passe, de mois en mois, sur les poutres (d'un échafaudage accroché) aux (chapiteaux en forme) de lotus des maisons, — y faisant tous les travaux nécessaires. — Quand il a son pain, il rentre à la maison, et bat ses enfants...

« Le tisserand, dans l'intérieur des maisons, — est plus malheureux qu'une femme. — Ses genoux sont à la hauteur de son cœur; il ne goûte pas l'air libre. — Si un seul jour il manque à la fabrique la quantité d'étoffe réglementaire, — il est lié comme le lotus des marais. — C'est seulement en gagnant par des dons de pains les gardiens de la porte — qu'il parvient à voir la lumière (du jour). — Le fabricant d'armes peine extrêmement — en partant pour les pays étrangers : — c'est une grande somme qu'il donne pour ses ânes, — c'est une grande somme qu'il donne pour les parquer, — lorsqu'il se met en chemin. — A peine arrive-t-il à son verger, — arrive-t-il à sa maison, le soir, — il lui faut s'en aller. — Le courrier, en partant pour les pays étrangers, lègue ses biens à ses enfants, — par crainte des bêtes sauvages et des Asiatiques. — Que lui arrive-t-il lorsqu'il est en Égypte? A peine arrive-t-il à son verger, — arrive-t-il à sa maison, — il lui faut s'en aller. — S'il part, la misère lui pèse; — s'il ne s'en va pas, il se réjouit. — Le teinturier, ses doigts puent — l'odeur des poissons pourris; — ses deux yeux sont battus de fatigue; — sa main n'arrête pas. — Il passe son temps à couper des haillons; — c'est son horreur que les vêtements. — Le cordonnier est très malheureux; — il mendie éternellement; — sa santé est celle d'un poisson crevé; — il ronge le cuir (pour se nourrir). »

Certainement, la profession de scribe est enviable à côté de celle des corps de métiers; peut-être même se vante-t-il pour faire prendre à son fils la carrière des lettres. « J'ai vu la violence, j'ai vu la violence; — (c'est pourquoi) mets ton cœur après les lettres! — J'ai contemplé les travaux manuels, — et, en vérité, il n'y a rien au delà des lettres. — Comme on fait dans l'eau, plonge-toi au sein du *quesni*, — tu y trouveras ce précepte en propres termes : « Și le scribe va « étudier à Silcilis, — son inactivité (corporelle) ne sera point sur « lui. — Lui, c'est un autre qui le rassasie; — il ne remue pas, il se « repose... »

« J'ai vu les métiers figurés; — aussi te fais-je aimer la littérature, ta mère; je fais entrer ses beautés en ta face. — Elle est plus importante que tous les métiers, — elle n'est pas un vain mot sur ta face. — Elle est plus importante que tous les métiers, — elle n'est pas un vain mot sur cette terre; — celui qui s'est mis à en tirer parti dès son enfance, il est honoré; on l'envoie remplir des missions. — Celui qui n'y va point reste dans la misère. » — Celui qui connaît les lettres est meilleur que toi par cela seul. — Il n'en est pas de même des métiers que j'ai mis à ta face : — Le compagnon y méprise son compagnon. — On n'a jamais dit (au scribe) : « Travaille pour un tel; ne transgresse pas tes ordres. » Certes, en te conduisant à *Kennou*, — certes, j'agis par amour pour toi; — (car) si tu as profité un seul jour dans l'école, — c'est pour l'éternité, les travaux qu'on y fait sont (durables) comme les montagnes. — C'est ceux-là, vite, vite, que je te fais connaître; que je te fais aimer, car ils éloignent l'ennemi. »

L'étude des lettres sacrées et le rang de scribe menaient à tout; les examens passés, le scribe pouvait être, selon ses aptitudes, prêtre, général, receveur des contributions, gouverneur des nomes, ingénieur, architecte.

La littérature était donc déjà un moyen de parvenir.

Malgré la distance et les ruines accumulées depuis cette époque, il est permis d'affirmer que l'architecture avait produit des chefs-d'œuvre. Les portiques des tombes de Beni-Hassan sont superbes.

L'un d'eux est décoré de colonnes doriques du style le plus pur et antérieures de deux mille ans, au moins, au plus anciennes colonnes de cet ordre qui aient été élevées en Grèce. La sculpture, bien qu'inférieure en certains points au grand art de l'ancien empire, nous a laissé des morceaux admirables. Les statues les plus récemment découvertes à Tanis paraissaient si belles aux Égyptiens eux-mêmes que les Pharaons d'époque postérieure, Ramsès II et Ménephtah, les ont usurpées.

En général, le style de ces monuments est remarquable par une vigueur souvent exagérée; les jambes sont traitées avec une grande liberté de ciseau. Tous les accessoires, dessin des ornements, gravure des hiéroglyphes, ont atteint une perfection qu'ils ne retrouveront plus. Les bas-reliefs, dénués de perspective, sont, comme pendant la période memphite, d'une extrême finesse; on les revêtait de vives couleurs qui conservent encore aujourd'hui leur premier éclat. On n'y voit pas encore ces défauts qui plus tard arrêtèrent le développement de la sculpture égyptienne : la convention dans le rendu des détails, la lour-

deur des jointures, la raideur hiératique, et c'est parmi ces modèles que les sculpteurs, pendant la renaissance partielle des XVIIIe et XXVIe dynasties, allaient chercher leurs exemples de style reconstitué !

De grandes invasions sémites, les pasteurs (Hyksos) ont interrompu pendant des siècles la série des puissantes dynasties égyptiennes et, après ces invasions, l'Égypte a repris le cours de ses traditions artistiques et sacerdotales.

L'expulsion des pasteurs fut le signal d'une sorte de renaissance des arts et de la grandeur souveraine à partir des nouvelles dynasties.

Le roi Amosis, à qui l'Égypte doit cette expulsion, releva les temples abattus et construisit de nouveaux sanctuaires [1].

On ne peut guère hésiter sur le caractère sémitique de ces Hyksos (Thoutmès Ier) refoulés par le roi Amosis, près de l'isthme ou jusqu'en Syrie, et dans les districts méridionaux de la Palestine.

Victorieux par sa persistance, l'Égyptien traita les Sémites d'Égypte, de Syrie comme un gouverneur de district traite des révoltés barbares. Les vrais Égyptiens avaient ainsi conservé la plus profonde antipathie contre les pasteurs. On est porté à croire que quelques-uns des Béni-Israël, représentés par le Joseph de l'Écriture, avaient participé aux actes et aux faveurs des Hyksos. Tout fut changé quand vint, selon le langage du vieux narrateur, « un roi qui n'avait pas connu Joseph » : Les Israélites perdirent tous les privilèges qu'ils tenaient de la dynastie déchue. Pour vivre, ils furent obligés de se faire ouvriers et de se prêter aux plus durs travaux.

Les travaux publics prenaient à ce moment un essor prodigieux.

A partir de cette guerre d'indépendance, l'époque la plus brillante de l'histoire d'Égypte se manifesta dans ses arts et ses conquêtes, qui s'étendirent jusqu'en Arménie.

La reine Natasou fit élever deux grands obélisques en l'honneur de son père Thoutmès Ier.

Les bas-reliefs du temple de Deik-el-Bahari, à Thèbes, représentent les exploits de la reine et la défaite de ses ennemis.

M. Mariette décrit ainsi ces curieux monuments qu'il a découverts dans ses fouilles : « Ces représentations nous montrent le général

1. Mais, dit M. Mariette, la rapidité avec laquelle l'Égypte a cicatrisé ses plaies est surtout apparente dans les admirables bijoux qu'Amosis fit exécuter pour orner la momie de sa mère, la reine Aah-Hotep.

Les colosses connus sous le nom de statue de Memnon sont des images du roi Aménophis.

égyptien recevant le chef ennemi qui se présente en suppliant. Celui-ci a la peau d'un brun foncé ; ses cheveux sont longs et tombent en mèches tressées sur ses épaules. Il est sans armes. Derrière lui s'avancent sa femme et sa fille. Toutes deux, chose singulière, présentent des traits repoussants que l'artiste égyptien a rendus avec une incroyable habileté. Leurs chairs pendantes, leurs jambes gonflées, les excroissances difformes qui se remarquent en certaines parties du corps semblent accuser quelque horrible maladie. Ailleurs, les bas-reliefs nous font voir les vaincus embarquant sur les vaisseaux de la flotte égyptienne le butin pris après la bataille. Ici ce sont des girafes, des singes, des léopards, des armes, des lingots de cuivre, des anneaux d'or ; là, ce sont des arbres entiers, probablement d'une espèce rare, dont les racines sont enfermées dans de grandes caisses pleines de terre. Les vaisseaux eux-mêmes méritent notre attention. Ils sont grands, solidement bâtis, et manœuvrent indifféremment à la rame ou à la voile. Un équipage nombreux couvre le pont. Grâce aux soins que l'artiste égyptien a pris d'indiquer la disposition des mâts, des voiles et jusqu'aux nœuds des cordes compliquées qui relient ensemble les diverses parties du bâtiment, on a une idée complète de ce qu'était, il y a quatre mille ans, un navire de la marine égyptienne. Dans une autre chambre du temple, nous assistons à des scènes d'un intérêt aussi grand. Les régiments égyptiens s'avancent au pas gymnastique et rentrent en triomphe à Thèbes. Chaque soldat a une palme dans la main gauche ; de la droite, il tient la pique ou la hache. Des trompettes sont en avant et sonnent des fanfares. Des officiers portent sur l'épaule l'étendard surmonté du nom de la régente victorieuse. »

Les représentations de parties de concert, comiques quelquefois, et de divers instruments de musique, sont nombreuses sur les monuments égyptiens. Le langage de la statue de Memnon, image du roi Aménophis saluant le lever du soleil, indique encore combien les Égyptiens se pénétraient des effets musicaux rendus par la nature, sorte de murmure, d'harmonie primitive, etc.

Je citerai donc à ce sujet un poétique tableau tracé par un historien moderne, M. Marius Fontanes, tableau très en situation pour terminer un simple aperçu de l'art égyptien :

« ...La multiplicité des notes, qui est encore la caractéristique de la musique actuellement préférée sur les bords du Nil, exclut la possibilité des effets puissants et donne avec exactitude, s'il est prolongé, l'impression des murmures harmoniques naturels dont les Égyptiens jouissaient. Ces harmonies, très nettement perceptibles, sont

l'œuvre du soleil et des eaux. Le matin, dès que les premiers rayons réchauffent la terre d'Égypte, tout imprégnée de l'abondante rosée de la nuit, l'humidité se vaporise rapidement, les myriades de petites pierres, les grands blocs, les hauts rochers, vibrent de toutes parts, et c'est, dans le grand silence d'une aube blanche, comme un cantique. Dans les vallées profondes, cette harmonie devient très puissante; elle prend le cœur. Pendant le jour, c'est la plainte des palmes interminable, la brise venant du nord; la nuit, c'est le concert des bestioles, intense, plein de notes aiguës, mais qu'enveloppe le bruit lent et grave du fleuve battant les rives. »

Tout concourt ainsi en Égypte à cette harmonie dans l'ensemble qui a présidé à son développement.

Jusqu'à l'avènement des Ptolémées, l'Égypte conserva ses institutions, ses mœurs particulières et étendit même ses conquêtes en Palestine et en Asie. Ses luttes contre l'empire assyrien et plus tard contre la Perse sont de l'histoire proprement dite qui ne se confond pas avec mon sujet.

Les Ptolémées respectèrent absolument les croyances et les usages des anciens habitants, et ils adoptèrent même leur culte, au moins pour la forme : ils se firent Égyptiens sans cesser d'être Grecs, et c'est ce qui explique la grande popularité dont ils ont toujours joui. Aussi les édifices bâtis de leur temps, le fameux temple d'Edfou, par exemple, conservent-ils le vieux style pharaonique.

C'est le même art et la même civilisation.

C'est sa marque historique.

Le musée du Louvre, dans ses salles du rez-de-chaussée et du premier étage, possède de nombreux et antiques souvenirs d'une époque si éloignée de nous et si différente de nos besoins et de nos mœurs.

Ce qui ressort surtout de ces diverses représentations, c'est d'abord un hommage profond à la divinité se poursuivant jusque dans les attributs de quelques animaux consacrés; un respect immense de la nature humaine incarnée dans le souverain et départie à quelques princes puissants qui en partagent le pouvoir en ses diverses fonctions.

La peinture rehaussait ce sentiment de vénération et d'adoration, et en même temps une sorte de moule unique représentait l'homme en sa généralité.

Les types admis étaient rigoureusement observés et maintenus.

Salle des monuments relatifs à la vie civile.

Dans une armoire sont trois petits tableaux des mieux faits et des plus instructifs au point de vue des coutumes journalières du peuple égyptien, représentant les travaux agricoles.

En bas, les instruments de labour, sortes de hoyaux maniés par des agriculteurs ; à la suite, une charrue à tige traînante conduite par deux laboureurs; un troisième guide et presse le soc, tandis qu'un quatrième fait les semailles.

Au milieu, une barque montée par un homme occupé au chargement dans une caisse en roseau ou en bois à claire-voie : deux autres apportent les sacs destinés à compléter le chargement ; un autre par derrière semble les guider un bâton à la main.

Trois colombes sont posées sur les rames dressées en attente.

Au-dessus, des moissonneurs occupés à faire la coupe du blé, la serpe à la main, dans la forme de celles usitées encore aujourd'hui. Des femmes et des jeunes filles portant des vivres et quelques boissons. L'une d'elles glane encore après la coupe des moissonneurs. Un d'eux se repose, sa serpe sous le bras, et se désaltère en portant à sa bouche un grand vase de terre rouge.

Au-dessus encore, deux hommes portent à bras de grands paniers ou mannes remplis du blé récolté; un autre vide son panier.

Une meule préparée laisse apercevoir en arrière les bœufs employés au labourage.

Dans une place intermédiaire de la même armoire se suit une sorte de procession de serviteurs portant dans des paniers des vivres de toute sorte : poissons, viandes, légumes, d'autres mets sur des plats et dans des vases adaptés à cet usage; des femmes portent des amphores, d'autres du lait ou différentes boissons. Une biche suit ce convoi de victuailles ou d'offrandes.

La couleur de ces panneaux ou revêtements décoratifs ne manque pas d'harmonie; les tons en sont vifs et les nuances délicates et fines.

Les Égyptiens se plaisaient à ces représentations des travaux de culture et d'industrie.

Dans d'autres panneaux que nous avons sous les yeux nous voyons des semailles, battage de grains.

Grandes chasses de toute sorte et pêches les plus étendues : au filet, à la ligne.

Les soins des animaux domestiques. La marque du bétail, la visite et la garde des troupeaux.

La récolte des vins et le vinage.

La récolte des fruits de toute sorte.

La fabrication des divers engins.

Tous les corps d'état enfin dans l'exercice de leur profession, jusqu'à des sculpteurs travaillant à des statues colossales ; cela dans les poses et formes les plus vraies, les plus naturelles et les mieux appropriées à leur objet.

C'est le réalisme professionnel.

On ne peut pas isoler l'Afrique du mouvement général de la civilisation.

Tant au point de vue religieux qu'au point de vue poétique et artistique, elle est intimement liée au grand œuvre du progrès de toutes les nations.

CHAPITRE IV

LES HÉBREUX.

Le peuple hébreu tient une trop grande place dans l'histoire de la civilisation du monde entier pour ne pas donner lieu à une attention spéciale.

Il a surtout sa place marquée entre le monde antique et le monde moderne, auquel il a infusé un sang nouveau. Ses exploits sont ceux de l'humanité. Sa poésie est la source de la poésie religieuse et l'art religieux en est dérivé.

Remontons donc à ses traditions et documents historiques.

Dès le principe, les tribus sémitiques établies dans la Chaldée, cédant aux invasions des peuples de la Scythie qui amenèrent la chute de l'empire chaldéen, se précipitèrent vers l'Égypte en plusieurs migrations volontaires ou forcées. La tradition classique attribue d'ailleurs à de violents tremblements de terre le départ précipité de ces peuplades d'un état sauvage plus ou moins prononcé au centre desquelles l'empire chaldéen s'était élevé à un premier degré de civilisation.

Invasions, famines, guerres civiles, tout semblait conspirer à jeter en Égypte non pas seulement des familles isolées, mais des familles et nations entières.

Une partie d'entre ces tribus franchit l'Euphrate avec un chef que la tradition appelle Abram ou Abraham et, sous le nom d'Hébreux, traversa la Syrie dans toute sa longueur, du nord au sud, et s'avança vers la terre de Chanaan.

Un de leurs chefs, Bnou-Israël ou Jacob, descendit en Égypte avec tous les biens de la tribu, celle des Beni-Israël. La gestation de ce peuple s'accomplit ainsi sur la terre étrangère.

Moïse et Aaron opérèrent la retour dans la terre sainte, terre promise dans leurs annales.

Pour les Hébreux, deux grandes créations dominent leur histoire.
La Bible, le Temple.
La Bible est le livre saint.
Le Temple est sa sanction sur la terre.

La Genèse est en quelque sorte une histoire où, par la succession des créations et des âges du monde, se développe cette idée que le monde a un *devenir*[1]. La Genèse est une tradition de science primitive comme les tables de la loi sont le pacte solennel qui unit Dieu à son peuple privilégié.

C'est toujours par de vives images que l'Écriture représente la grandeur de son peuple et sa pure croyance en un Dieu unique.

Les versets de la Bible passent ainsi des plus gracieuses descriptions, scènes intimes et familiales, aux tableaux les plus tragiques, aux plus sombres prophéties. La malice y porte quelques traits :

« Après la défaite des Philistins, les filles de Jérusalem chantaient à travers les rues : Saül en a tué mille et David dix mille. »

Saül ne résista pas, dit M. Lenient, à ce trait de satire féminine; il en perdit l'esprit et bientôt la couronne.

Le temple de Jérusalem, construit par Salomon, contenait toutes les richesses de la nation et les tributs des nations voisines. Il était la reproduction de l'ancien tabernacle et, dans la dernière de ses enceintes, était l'arche d'alliance, *le Naos*, transporté de la terre d'Égypte, signe de rédemption du peuple juif.

Si j'applique quelque esprit de libre examen à la recherche des formes réalistes et souvent naturalistes des livres hébreux, j'arrive à trouver dans les investigations modernes, telles que celles de MM. Maspero et Renan, des documents intéressants au point de vue d'un travail où je cherche à condenser l'impression des manifestations de cet ordre, à une date si éloignée de nous.

Pendant les années de conquêtes du peuple hébreu se fixant sur le sol de la Palestine, il se forma mille récits célébrant les actes les plus audacieux, la plupart légendaires, et les ruses les plus ingénieuses, comme souvent les actes les plus atroces.

Les chants épiques qui y correspondent ont été conservés sous le nom de *Livre des guerres de Iahvé* ou *Livre d'Iasar*.

Le surnaturel pénétra dès lors toute l'histoire héroïque de fond en comble.

1. E. Renan.

« Le cycle des légendes sacrées, commençant au paradis patriarcal et finissant au partage de la terre de Chanaan, fut parachevé. »

La domination du dieu Iahvé était établie.

« Dans le désert Iahvé n'était encore qu'un dieu nomade, un dieu sans terre, ne disposant en propre d'aucun canton. Maintenant il a conquis une terre; cette terre, il l'a donnée à ses serviteurs. Il s'agit bien de savoir s'il est juste ou non; il favorise Israël, cela suffit.... Ce nouveau Iahvé n'est plus l'ancienne source de la force et de la vie dans le monde... »

Tout fut changé quand il devint un dieu local, patriote, national. Dès lors il devint féroce, car l'essence d'une nation est de croire que le monde entier existe pour elle, que Dieu n'est occupé que d'elle. Iahvé est devenu « un politique massacreur, un dieu qui favorise une petite tribu *per fas et nefas*. Tous les crimes vont être commandés au nom d'Iahvé. »

Ainsi, à travers ses métamorphoses, ce dieu resta essentiellement terrible. Le tonnerre est sa voix. Il n'apparaît jamais sans orage ni tremblement de terre :

La terre bondit et tremble,
Les bases des montagnes s'ébranlent
Et s'émeuvent, quand il se met en colère.

La fumée monte de ses naseaux,
Le feu dévorant de sa bouche;
Des charbons ardents sortent de lui,

Il incline les cieux et descend;
Le nuage sombre sous ses pieds!

Il monte son chérub et il vole;
Il glisse sur les ailes du vent.

Il fait des ténèbres un voile,
Une tente autour de lui :
Abîme d'eau, nuée sombre!

De l'explosion de lumière qui le précède
Sortent la grêle, les brandons de feu.

Iavhé tonne dans le ciel,
Elion fait entendre sa voix.
Il décoche ses traits et disperse ses ennemis;
Il lance ses éclairs; les voilà en déroute!

Et les sources de la mer se voient à nu.
Et les bases de la terre se révèlent
Devant tes menaces, ô Iahvé,
Par le souffle du vent de tes narines!

Et ailleurs :

Voix de Iahvé sur les eaux!
Le Dieu de gloire tonne;
Iahvé sur les grandes eaux!

Voix de Iahvé puissante!
Voix de Iahvé belle!

Voix de Iahvé qui brise les cèdres!
C'est Iahvé qui brise les cèdres du Liban,

Qui fait danser les monts comme une génisse?
Le Liban, le Sirion, comme de jeunes buffles.

Voix de Iahvé darde des flammes de feu!

Voix de Iahvé fait trembler le désert!
Iahvé fait trembler le désert de Gadès!

Voix de Iahvé fait avorter les biches
Et effeuille les forêts.

Iahvé trône sur le déluge,
Iahvé trône en roi pour l'éternité.

C'est ainsi que la nature entière se courbe devant la révélation du Dieu triomphant.

Aussi l'association profonde qui, depuis la traversée du désert, rattache Iahvé au massif du Sinaï ne fut jamais rompue. Le point de départ de la mission du peuple d'Israël est le Sinaï, et se révèle dans le morceau de poésie hébraïque le plus ancien que nous possédions en son état complet :

O Iahvé, quand tu t'élevas au-dessus du Seïr.
Quand tu t'avanças des champs d'Édom,
La terre trembla, les cieux distillèrent.
Les nues se fondirent en eau :
Ce Sinaï!... à la vue de Iahvé;
A la vue de Iahvé, le dieu d'Israël!

Telle est l'œuvre du monothéisme.

Le régime transitoire entre le premier établissement sur la terre de Chanaan est représenté par l'élévation successive de l'autorité des Juges désignés par la supériorité de l'homme, son ascendant, sa force et son courage à la guerre.

En présence de voisins malveillants, une nation soumise au système fédéral plutôt qu'à la vigueur des institutions devait avoir forcément recours à des unions passagères qui amenaient l'unité du commandement. Le chef provisoire appelé par une sorte d'inspiration secrète de Iahvé s'appelait *soffet*, juge. Le soffet (suffètes de Carthage) participait du chef élu de Dieu et du prophète inspiré. Ses pouvoirs qui n'étaient pas tempérés par une action publique, Israël continuant en réalité la vie des nomades, où la famille est le seul groupe existant, devenaient souvent cruels et terribles pendant leur durée.

Ces hommes dirigeants formaient une chaîne à peu près continue qui se prolongea jusqu'à la royauté de Saül.

Les chants populaires constituaient un témoignage de leurs souvenirs héroïques et de ces chants répercutés par les voix d'enfants et de femmes se composeront les plus belles pages de la Bible, dont le cantique de Débora, juge et prophétesse [1], est une œuvre des plus saillantes.

Le meurtre de Sisara en forme le sujet :

Quand les chefs se lèvent en Israël,
Quand le peuple accourt,
Bénissez Iahvé;

Écoutez, rois; princes, prêtez l'oreille;
Je veux, je veux chanter à Iahvé;
Je célèbrerai Iahvé, le dieu d'Israël.

Iahvé, quand tu sortis de Saïr,
Quand tu t'avanças des champs d'Édom,
La terre trembla, les cieux se fondirent;
Les nuées se fondirent en eau.

Les montagnes tremblèrent à l'aspect de Iahvé.
Ce Sinaï..., à l'aspect de Iahvé, le dieu d'Israël,

[1] « La condition des femmes chez les tribus patriarcales n'était nullement ce qu'elle fut plus tard, quand la vie du harem, à partir de Salomon, eut tout à fait abaissé les mœurs... Il y avait des femmes, maîtresses d'elles-mêmes, disposant de leurs biens, choisissant leur mari, accomplissant tous les actes d'une existence virile, y compris le prophétisme et la poésie. » E. Renan.

Aux jours de Samgar, fils d'Anat,
Aux jours de Saël, les routes chômaient,
Les voyageurs suivaient les sentiers détournés.

Les chefs avaient cessé en Israël, ils avaient cessé
Jusqu'à ce que je me sois levée, Débora,
Que je me sois levée mère en Israël.

On avait adopté des dieux nouveaux.
Alors la guerre fut aux portes;
Il n'y avait pas un bouclier, pas une lance,
Dans les quarante milliers d'Israël.

Mon cœur est aux chefs d'Israël;
Volontaires de la nation, bénissez Iahvé.

Chevauchant sur des ânesses blanches,
Assis sur des tapis,
Cheminant par les routes,
Sifflant vos troupeaux au milieu des rigoles,
Chantez.
Célébrez les victoires de Iahvé,
Les victoires de ses chefs en Israël.

Quand le peuple d'Israël descendit aux portes,
Lève-toi, lève-toi, Débora;
Lève-toi, entonne le cantique;
Debout, Baraq;
Amène tes captifs, fils d'Abinoam.

Alors une poignée d'hommes descendit contre les forts,
Le peuple de Iahvé descendit contre les braves.

Voici d'abord ceux d'*Ephraïm*
(En Amalek sont leurs racines);
Derrière eux *Benjamin* et ses bandes;
De *Makir* arrivent les capitaines,
De *Zabulon* les enrôleurs, leurs bâtons à la main;
Les chefs d'*Issachar* avec Débora;
Issachar avec *Baraq*,
Dans la plaine se précipite sur ses pas.

Aux ruisseaux de *Ruben*
Il y eut de grandes délibérations.
Pourquoi es-tu resté au milieu de tes parcs,
A écouter la flûte des troupeaux?
Aux ruisseaux des Ruben
On tint de grands conseils.

Galaad est bien tranquille au delà du Jourdain,
Et *Dan?*... pourquoi reste-t-il à ses navires?
Aser, lui, repose en ses ports de mer.

Zabulon est un peuple qui offre son âme à la mort;
Nephtali habite de hautes plaines.

Les rois sont venus, ils ont combattu;
Alors ont combattu les rois de Chanaan,
A Taanak, aux eaux de Megiddo;
L'argent qu'ils ont pris n'est pas lourd!

Au haut du ciel, les étoiles combattirent;
De leurs orbites, elles combattirent contre Sisera.
En avant, mon âme, hardiment!
Alors les sabots des chevaux martelèrent le sol.
Au galop, au galop des braves.

Le torrent de Kison les a entraînés,
Le vieux torrent, le torrent de Kison.

Maudissez Méroz, dit le Maleak de Iahvé,
Maudissez, maudissez ses habitants.

Car ils ne sont pas venus au secours de Iahvé,
Au secours de Iahvé, parmi les héros.

Bénie soit entre les femmes, Iaël,
La femme de Heber le Konite!
Entre les femmes de la tente, bénie soit-elle!

Il lui a demandé de l'eau,
Elle lui donne du lait,
Dans la jatte d'honneur elle lui présente la crème.
Elle étend sa main vers la cheville,
Sa droite vers le maillet des travailleurs
Et elle martelle Sisera, elle écrase sa tête,
Elle broie, elle transperce sa tempe.

Entre ses pieds il s'affaisse, il tombe, il se couche;
Entre ses pieds il s'affaisse, il tombe;
Là où il s'est affaissé, là il tombe atterré.

Par la fenêtre, on regarde, on crie;
C'est la mère de Sisera..., par le treillis;
« Pourquoi son char hésite-t-il a venir?
Pourquoi ce retard aux pas de ses quadriges? »
Les plus sages de ses femmes lui répondent,
Et elle-même se renvoie ses propres paroles :

« C'est qu'ils ont gagné, qu'ils partagent le butin :
« Une esclave, deux esclaves par tête d'homme!
« Un lot d'étoffes teintes à Sisera!
« Un lot d'étoffes teintes! une broderie!
« Une étoffe peinte, deux broderies pour le cou de la dame! »
Ainsi périssent tous les ennemis de Iahvé,
Et que ceux qui t'aiment soient comme le soleil quand il sort en [sa force.]

Ce beau morceau se résume, par la peinture des mœurs nomades à cette époque, par l'énumération des diverses tribus formant, en un défilé processionnel, l'intégrité du peuple d'Israël, et par un crime, un véritable guet-apens, accompli en vue d'assurer la victoire de ces tribus.

Il circulait alors sur chaque tribu des dictons tantôt héroïques, tantôt satiriques, qui varièrent selon les diverses passions qui s'agitaient autour de chacune des subdivisions d'Israël, sur Juda et Joseph, avant tout.

Fort anciennement on disait, de Juda :

Il attache son âne à la vigne,
Et au plant de Ioreq le fils de son ânesse.
Il lave dans le vin son vêtement,
Et dans le sang des raisins sa tunique...
Les yeux rouges de vin,
Les dents blanches de lait.

De Joseph à l'époque de sa plus grande force :

Sa force est celle du taureau,
Ses cornes sont celles du buffle;
Avec elles, il frappe les autres tribus.
Jusqu'aux extrémités de la terre
Voilà ce que font les myriades d'Éphraïm,
Les milliers de Manassé.

Toutes ces images ne sont-elles pas marquées au coin du sentiment naturel ?

En voici d'autres :

Zabulon demeure aux anses du rivage;
Il habite au port des navires,
Son flanc va jusqu'à Sidon;
Il suce la richesse des mers,
Du sable il tire des trésors.

Issachar est un âne robuste,
Accroupi au milieu des parcs.
Il a vu le repos et il l'a trouvé bon,
La terre, et il l'a trouvée agréable;
Et il a incliné son dos pour recevoir les charges.
Et il est devenu maître à tributs.

Dan juge son peuple
Comme toute autre tribu en Israël,
Dan est un serpent sur la voie,
Un ciraste dans le sentier,
Mordant le talon du cheval
Et faisant tomber le cavalier à la renverse.

Aser mange du pain blanc
Et prépare les friandises des rois.

Nephtali est une biche lancée,
Un trésor de belles paroles.

Gad, quand un escadron le charge,
Le charge à son tour par derrière.

Ruben vit, il ne meurt pas,
Mais ses hommes sont en petit nombre.

Voilà bien les tribus jugées par elles-mêmes et classées selon leurs instincts rustiques, féroces ou héroïques.

Ainsi « du temps que les juges jugeaient Israël », l'idée patriarcale se rapportait encore à la vie pastorale, l'idéal se rapportant à une vie agricole à peine établie. L'individu, maître sur sa terre, à l'abri des abus de la monarchie, vivait dans l'état le plus voisin de l'état parfait. Sur ce fond aimable et limpide se broda tout un cycle d'idylles véritables, de délicieuses pastorales parmi lesquelles *le livre de Ruth* est resté « comme la perle de cet état littéraire où il suffit de représenter la réalité telle qu'elle est, pour que tout soit inondé de chauds et doux rayons ».

Le prophétisme et la royauté sont mis, dès l'origine, en opposition absolue, opposition qui déterminera la lutte dont le développement remplit toute l'histoire d'Israël.

Vers la fin de la période des juges, le *nab* commence à se dessiner, dans cette originalité qui va faire de lui l'axe de cette histoire.

Ce n'est pas le simple sorcier que l'on consultait sur la pluie ou la sécheresse, ou sur la recherche de quelque objet perdu, cela, la pié-

cette d'argent à la main: le prophète au contraire se forme en groupe politique et arrive à se constituer à l'état de *Consulte* libre et politique.

« Leurs secrets pour se procurer une ivresse orgiastique en faisaient des espèces de corybantes. Ils parcouraient le pays en grandes bandes « en corde » (en monôme dirions-nous aujourd'hui), avec des chœurs de danses, au son de la cithare et du tympanam. C'était quelque chose de très analogue aux derviches hurleurs et au khouan des pays musulmans. On les voyait descendre des hauts lieux où se célébraient les fêtes, précédés de nébels, de tambourins, de flûtes, de cinnors, chantant une sorte d'incantation avec accompagnement du *tremolo* divin, criant, gesticulant, se répondant en chœur. Il suffisait de se mettre dans le monôme des prophètes, ou seulement de le rencontrer, pour être pris du même enthousiasme, suivi de prostration et de sommeil cataleptique. Durant des jours et des nuits, les convulsionnaires se roulaient par terre, entièrement nus. Ces accès de fureur divine étaient attribués à l'esprit de Dieu, qui, courant sur les masses, les soulevait et les entraînait à des actes voisins de la folie. L'individu que l'esprit saisissait n'était plus responsable de ses actes; il devenait un autre homme. L'esprit agissait en lui, il n'avait qu'à se laisser aller; tout ce qu'il faisait était censé divin. »

Il est « l'homme de Dieu ».

Samuël est le plus célèbre des prophètes du type nouveau. Son rôle tint à la fois du juge et du prophète, mais en désignant Saül à la royauté il sentit le besoin de séparer les deux pouvoirs, du *nabi* exerçant l'autorité au nom d'une inspiration directe, et du chef guerrier et politique organisant l'attaque et la défense du territoire et des institutions d'Israël.

Toutefois, dès la mise en exercice des deux pouvoirs on peut signaler déjà les tendances contraires qui lutteront plus tard dans ce partage de la souveraineté. D'un côté la théocratie, protégée par la toute-puissance de Jahveh, revêtait ainsi l'apparence de la démocratie; d'un autre côté le roi, représentant la société laïque et profane, apparaissait comme une diminution de la société religieuse.

Saül, comme chef de guerre, fut vraiment une colonne en l'histoire d'Israël, tandis que les accès de corybantisme sacré auxquels il était sujet étaient considérés comme des effets de l'esprit de Dieu soufflant où il veut. La raison de Saül paraît avoir subi d'étranges altérations en traversant ces bizarreries; son intelligence qui participait à toutes les faiblesses du temps s'y égara, et pourtant sous l'impulsion du danger du pays, en face des attaques audacieuses des

Philistins qui avaient des postes au cœur même du pays, Saül et Jonathas, son fils, firent, pour rétablir la situation compromise, des prodiges de valeur et d'activité.

Ils y succombèrent dans une dernière expédition aux monts de Gelboé.

On attribue à David cette pièce sur la mort des deux héros :

Le poète débutait par une vive apostrophe à la montagne qui avait vu le désastre.

Toute la fleur d'Israël, sur les sommets frappée !
Comment sont tombés les héros?
N'allez pas le raconter à Gath,
Ne l'annoncez pas sur les places d'Ascalon
De peur de causer trop de joie aux filles des Philistins,
De faire sauter d'allégresse les filles des incirconcis.
Montagnes de Gelboé, que la rosée ne tombe plus sur vous,
Que la pluie cesse de vous humecter, champs de mort,
Car là fut jeté le bouclier des braves,
Le bouclier de Saül, qui ne sera plus frotté d'huile.
Du sang des blessés,
De la graisse des braves,
L'arc de Jonathan n'avait jamais assez,
L'épée de Saül ne revenait jamais que rassasiée.
Saül et Jonathan, êtres aimables, êtres charmants,
Unis dans la vie, ils n'ont pas été séparés par la mort;
Plus légers que les aigles,
Plus forts que les lions.

Filles d'Israël, pleurez sur Saül,
Qui vous revêtait de pourpre et de bijoux,
Qui couvrait vos robes d'aiguillettes d'or.

Comment sont tombés les héros dans la bataille?
Jonathan est là, frappé sur tes sommets!

J'ai le cœur serré en pensant à toi, mon frère Jonathan,
Tu étais la douceur de ma vie;
Ton amitié fut pour moi au-dessus de l'amour des femmes.
Comment sont tombés les héros?
Comment ont péri les armes guerrières?

David fit en effet de grandes démonstrations de deuil, bien qu'il fût alors éloigné de celui qui lui avait donné sa fille et sa faveur, en récompense de ses premiers exploits.

Cet esprit accueillant de Saül devait ainsi mettre en évidence l'homme qui allait le miner lui et sa maison.

David, institué roi, donna au peuple d'Israël ce qui lui avait manqué jusque-là : une capitale.

Jérusalem, créée par David, sur une position très avantageuse, à la limite de Juda et de Benjamin. Une petite source, dans l'intérieur des murs, permettait de supporter un siège ; c'est la source qu'on appelle aujourd'hui *la fontaine de la Vierge*. La ville se composait de la forteresse de Sion et d'une ville basse (Ophel) qui descendait de là vers la source. David rebâtit la ville haute, et avec le butin de ses principales expéditions il put faire de grandes constructions avec l'aide des arts de toutes sortes développés dans la ville de Tyr qui était alors le centre de la civilisation dans la Syrie méridionale. Cet art phénicien, qui est l'art égyptien modifié selon la nature des matériaux de la côte de Syrie, fournit à la nouvelle ville une nuée de constructeurs, des charpentiers et ouvriers en bois, ainsi que des charges de matériaux tels que n'en produisait pas la Judée, surtout de bois de cèdre.

De cette petite colline de Sion rayonnera plus tard l'attraction immense de la foi religieuse et de la poésie du sentiment divin.

Ce roi poète célébrait ses actions d'éclat par des chants et par des danses qui laissent trace dans la Bible de leur exaltation lyrique et de leurs grâces et entrain plastiques.

Concordance des arts entre eux que l'on retrouve en tous pays.

Le règne de Salomon est le point culminant de l'état de royauté populaire, comme le prophétisme de Jesaïah sera plus tard le degré supérieur de l'influence monothéiste.

Ce sont les deux auréoles de la puissance temporelle et spirituelle du peuple d'Israël.

Ils sont l'un et l'autre d'institution divine.

Salomon eut un règne beaucoup plus tranquille que son père, et le luxe de sa cour dépassait tout ce que les Hébreux avaient imaginé jusque-là. Dans le temple construit par lui, des richesses immenses avaient été entassées ; les lambris de cèdre intérieurs étaient recouverts de lames d'or. Les murailles étaient ornées de sculptures et de moulures.

Il y avait des chérubins et des palmes en relief et de nombreuses peintures exécutées avec le plus grand soin; le pavement lui-même était plaqué d'or.

Le temple dans ses enceintes était la reproduction de l'ancien

tabernacle, et dans la dernière de ces enceintes était déposée l'*arche* d'alliance.

Les richesses enfermées dans l'intérieur du temple étaient considérables, tant par leur valeur intrinsèque que par leur intérêt historique et religieux. C'étaient l'autel des parfums, le chandelier à sept branches, la table des pains de proposition, les boiseries et balustrades en bois de cèdre sculpté et doré, et enfin la mer de bronze. Toute représentation du rit sacré, basé sur les souvenirs et récits légendaires, ayant présidé à la fondation du royaume et de l'État israélites.

Quoi qu'il en soit de cet hommage rendu au culte de Jahvé, des signes non équivoques de décadence se manifestaient de toutes parts.

Ce luxe prodigieux étalé en tous lieux était l'introduction du faste et de la magnificence du souverain absolu, des mœurs et des jouissances des cours étrangères, de la polygamie et du harem, en opposition avec la rigidité et les sévérités de la loi de Dieu, prescrite par les prophètes.

La voix des prophètes était assourdie, mais non comprimée, et quelques-uns d'entre eux signalaient encore leur vigilance; Akhijah, de Shilo, provoquait déjà la désunion du royaume « comme les douze pièces du manteau neuf qu'il portait sur les épaules ».

Le règne de Salomon représente le triomphe de la sensualité, de la vaine spiritualité, de l'orgueil démesuré appliqué à des conceptions plus extraordinaires que fécondes et vivaces.

C'est l'âge critique du peuple juif.

Les prophètes seuls formuleront dès lors pour Israël le sens profond de cette évolution historique et religieuse.

Après la mort de Salomon, ce ne sont plus, sur le terrain de l'histoire, que partage des tributs, scission en deux royaumes, d'Israël et de Juda, schisme intérieur et une longue suite de tyrans et d'usurpateurs qui vont rarement au delà de la deuxième génération, et les rois d'Israël et de Juda, Akhas et Hoshea, devinrent, l'un et l'autre, tributaires des rois d'Assyrie à la suite de la conquête de la Syrie par Touklat-Habal-Azar.

L'influence assyrienne et babylonienne se substitue ainsi à l'influence antérieure de l'Égypte.

C'est le réalisme en action dans le développement des péripéties du peuple hébreu, à travers ses étapes religieuses et historiques.

Dès lors, le prophétisme s'accusera de plus en plus dans la suite des événements qui marquent le sort fatal du peuple d'Israël, et en face même de ses rois qu'il dénonce avec la ferveur et la constance des représentants du Très-Haut.

Les prophètes suscités par les erreurs du peuple d'Israël lui renouvelèrent leurs avertissements et menaces de châtiments de la part d'un Dieu exclusif et jaloux. Ils réclamaient de tous et du roi lui-même le respect de la justice, l'amour de Dieu, l'observance des lois. Ils s'étaient multipliés en raison même des persécutions que les rois avaient dirigées contre eux et des obstacles qu'ils rencontraient dans la tiédeur du peuple. Ils s'étaient fait d'office les avocats de l'opprimé contre le juge inique ou vénal; sans titre ni pouvoir reconnu, ils maniaient le peuple par la seule force de leur volonté, et, quand ils ne persuadaient pas, ils prenaient sur eux de punir.

Leurs actes et leur vie ne demeurèrent d'abord qu'un souvenir confus, proportionné à l'impression qu'ils avaient produite sur l'esprit des contemporains. Dans la tribu de Juda, où le corps sacerdotal était plus fortement constitué, l'esprit prophétique fut moins étendu, mais plus productif en œuvres littéraires.

Quoi qu'il en soit de l'intervention divine dans les affaires humaines, en dehors de la sanction des principes moraux, il est certain que le royaume d'Israël, affaibli par ses discordes, ne se soutenait plus en face des ennemis du dehors.

Chacun le savait, le disait tout haut, et s'y résignait presque par avance, le jour étant venu où nulle énergie ne pouvait sauver Éphraïm.

Comme toujours, les prophètes voyaient dans ce qui arrivait les desseins de Dieu : « Samarie, disait le prophète Hoshea, sera désolée, car elle s'est révoltée contre son seigneur; ses habitants tomberont sous l'épée, leurs petits enfants seront écrasés, et on fendra le sein de leurs femmes enceintes. »

Du fond de Juda, Jesaïah joignait sa voix à celle des voyants d'Israël : « Malheur à la couronne d'orgueil des ivrognes d'Éphraïm, à la fleur fanée, la gloire de leur parure, qui est au front de la grasse vallée de ces gens étourdis par le vin! — Voici un fort et puissant homme de Dieu; comme une tempête de grêle, comme un orage destructeur, comme un tourbillon de grosses eaux débordées, il jette tout à terre avec violence. — Elle est foulée aux pieds la couronne orgueilleuse des ivrognes d'Éphraïm; — et la fleur fanée, gloire de leur parure, qui est au front de la grasse vallée, tombe comme une figue hâtive, avant la cueillée. »

Dès lors, l'histoire du temps nous apparaît à travers les écrits prophétiques et par les yeux des prophètes telle qu'ils l'entendent, et parfois même telle qu'ils la font, mais sous une forme très vive et très colorée, en un mot très littéraire.

Il est intéressant d'en suivre le développement dans la Bible et dans la continuité de l'esprit prophétique.

Toutefois, en dépit de ces principes vivaces, la vie des royaumes d'Israël et de Juda demeure suspendue au sort des invasions égyptiennes et assyriennes.

Et les prophètes traduisaient par la vengeance divine le cours des événements réservés aux péripéties le plus souvent préparées par les actions combinés et dérivées de la supériorité d'évolution des peuples qui les accomplissent.

L'histoire s'y rattache.

Depuis la mort de Touklat-Habal-Azar (727), Jérusalem était gouvernée par Hiskiah, fils d'Akhas ; sa piété ardente l'avait remis aux mains des prophètes. Le plus célèbre d'entre eux, Jesaïah, est celui qui eut le plus d'influence sur les destinées du peuple juif. Les prophètes voulurent dès lors réformer le culte national. Ils détruisirent les hauts lieux et toutes les images divines, même le grand serpent de bronze qui était dans le temple et à qui on avait offert de l'encens jusqu'à ce jour. Ce premier succès sur les dieux étrangers leur inspira des ambitions plus hautes : Jesaïah essaya de faire passer dans la religion populaire les conceptions des prophètes sur la divinité et sur les destinées du monde. Il voulut qu'on regardât Jahveh, non plus comme le Dieu national d'Israël, mais comme le seul vrai Dieu « qui a mesuré les eaux du creux de sa main et le ciel de la paume, qui a enfermé toute la poussière de la terre dans un boisseau et pesé à la balance montagnes et collines ». Ce changement dans l'idée de Dieu entraînait un changement dans l'idée du culte. Sinon tous les prophètes, au moins Jesaïah ne pouvait s'empêcher d'éprouver un sentiment de dégoût pour les boucheries qu'on décorait du nom de sacrifices. « Qu'ai-je à faire, dit Jahveh, de la multitude de vos sacrifices ? Je suis rassasié d'holocaustes de moutons et de la graisse des bêtes grasses; je ne prends point de plaisir au sang des taureaux, ni des boucs, ni des agneaux... Ne continuez plus de m'apporter des offrandes de néant; l'encens me dégoûte; mon âme hait vos nouvelles lunes et vos sabbats et vos fêtes solennelles! — Quand vous étendez vos mains, je cache mes yeux de vous, et, quand vous multipliez les prières, je n'entends

point, car vos mains sont pleines de sang. » L'offrande agréable à Dieu, c'est la pureté, l'équité, la simplicité et la droiture d'esprit, la charité. « Lavez-vous, purifiez-vous, ôtez de devant mes yeux la malice de vos œuvres, cessez de mal faire. — Apprenez à faire le bien, recherchez le droit, aidez les opprimés, rendez justice à l'orphelin et prenez en main la cause de la veuve. » Tout cela est très pur.

La piété, la crainte de Dieu, la bonne volonté envers le peuple doivent être la règle et la défense du peuple : si le peuple agit comme ses prophètes le lui commandent, Dieu lui-même sera « son épée et son bouclier ». Si l'étranger opprime le peuple, c'est que le peuple a péché et Dieu le punit : le devoir est de ne pas résister et de s'humilier sous la verge qui le châtie.

On conçoit de quel poids affaibli devait compter la puissance du peuple d'Israël dans cette lutte des nations poussées l'une contre l'autre par l'orgueil insatiable de leurs souverains. Le peuple, du moins, était autant respecté d'un côté qu'il se trouvait avili et prosterné de l'autre, et ce peuple, fait homme dans le Messie, s'élèvera un jour à de nouvelles destinées par la parole évangélique de son dernier prophète.

Mais Jesaïah est l'homme prophète du désastre.

Quoi qu'il en soit de ces velléités d'apaisement et d'indépendance, Sin-Akhé-Irib poursuivait le cours de ses conquêtes.

Les Égyptiens, d'abord, qui s'étaient portés à sa rencontre, laissèrent entre les mains du vainqueur la majeure partie de leurs chars et les enfants d'un de leurs rois. La lutte se resserrait sur la Palestine. Ekron se rendit au roi d'Assyrie. « Je dégradai les officiers et les dignitaires qui s'étaient révoltés, et je les tuai : je mis en croix leurs cadavres sur les enceintes de la ville ; je vendis comme esclaves les hommes de la ville qui avaient commis des violences et des vilenies. Quant aux personnes qui n'avaient pas perpétré de crimes ou de péchés, et qui ne méprisaient pas leurs maîtres, je prononçai leur absolution. »

Hizhiah de Juda s'était abstenu de tout acte d'hostilité ouverte, espérant ainsi désarmer la colère du monarque victorieux. Il fut trompé dans son attente. Après la prise d'Ekron, Sin-Akhé-Irib envahit Juda. « Voici, Jahveh s'en va rendre le pays libre et l'épuiser : et il en renversera le dessus, et dispersera ses habitants. Et tel sera le sacrificateur que le peuple, tel le maître que son serviteur, telle la dame que sa servante, tel le vendeur que l'acheteur, tel celui qui prête que celui qui emprunte, tel le créancier que le débiteur. Le pays sera entièrement vidé et entièrement pillé, car Jahveh a prononcé cet arrêt... Le

vin excellent a mené le deuil, la vigne languit, tous ceux qui avaient le cœur joyeux soupirent. La joie des tambours a cessé ; le bruit de ceux qui s'égayent est fini ; la joie de la harpe a cessé. On ne boira plus de vin avec des chansons ; la cervoise sera amère à ceux qui la boivent. La ville défigurée a été ruinée; toute la maison est fermée tellement que personne n'y entre. » (Jesaïah, xxiv, 1-3, 7-12.) Les paroles du scribe assyrien complètent les paroles du poète : « Aidé par le feu, le massacre, les combats et les tours de siège, je les emportai, je les occupai ; j'en fis sortir 200,150 personnes, grandes et petites, mâles et femelles, des chevaux, des ânes, des mulets, des chameaux, des bœufs, des moutons sans nombre et je les pris comme capture. » Le souvenir de ces désastres resta si amer au cœur des Juifs que, plusieurs siècles après, Démétrios faisait de la captivité de Sin-Akhé-Irib l'une des captivités fatales et la considérait comme aussi funeste à sa race que la captivité finale de Babylone.

Sin-Akhé-Irib avançait toujours.

Ici les rôles du prophète et du roi sont intervertis.

« Fortifiez-vous, disait le premier, ne craignez point et ne soyez pas effrayés à cause du roi des Assyriens et de toute la multitude qui est avec lui ; mais Jahveh, notre dieu, est avec vous pour vous aider et pour conduire vos batailles. »

Jérusalem était à peine en état de défense.

Hizkiah, sur les conseils de Jesaïah, ne s'en résolut pas moins à la résistance ; s'étant mis en prière, Dieu lui aurait fait dire par Jesaïah : « Je t'ai exaucé dans ce que tu m'as demandé touchant Sin-Akhé-Irib, roi des Assyriens... Il n'entrera point dans cette ville, il n'y jettera même aucune flèche, il ne se présentera point contre elle avec le bouclier, et il ne dressera point de terrasse contre elle. Il s'en retournera par le chemin par lequel il est venu, et il n'entrera point dans cette ville, dit Jahveh. Car je garantirai cette ville afin de la déliver, pour l'amour de moi et pour l'amour de David, mon serviteur. Il arriva donc, cette nuit-là, qu'un ange de Jahveh sortit et tua cent quatre-vingt-cinq mille hommes au camp des Assyriens ; et quand on fut levé d'un bon matin, voilà, c'étaient des corps morts. Et Sin-Akhé-Irib, roi des Assyriens, partit de là ; il s'en alla et s'en retourna, et se tint à Ninive. »

Le peste avait aidé à l'accomplissement de la prophétie.

Le désastre de Sin-Akhé-Irib avait répandu au loin la réputation d'Hizkiah et l'avait « élevé à la vue de toutes les nations ». Avec les

tributs et les présents que les petits princes voisins lui envoyèrent, il avait refait son trésor épuisé par la rançon qu'il avait payée : « Hizkiah donc eut de grandes richesses et une grande gloire, et amassa des trésors d'argent, d'or, de pierres précieuses, de choses aromatiques, de boucliers et de toute sorte de vaisselles précieuses. Et il fit des magasins pour la récolte du froment, du vin et de l'huile, et des étables pour toutes sortes de bêtes, et des rangées dans les étables. Il se fit aussi des villes, et il acquit des troupeaux du gros et du menu bétail en abondance ; car Dieu lui avait donné de fort grandes richesses. Hizkiah boucha aussi le haut canal des eaux de Guihon, et en conduisit les eaux droit en bas, vers l'Occident de la cité de David. Ainsi Hizkiah prospéra dans tout ce qu'il fit. » L'alliance de Juda était partout désirée et Babylone elle-même lui fit des propositions d'attaques contre l'ennemi commun, l'Assyrie.

Énivré de son triomphe, il se sentait disposé à les accueillir, mais il en fut détourné par Jesaïah, qui, plus prévoyant que son maître, sut s'interposer à temps : « Écoute, lui dit-il, encore la parole du Dieu des armées : Voici venir les jours que tout ce qui est dans ta maison et ce que tes pères ont amassé dans leurs trésors jusqu'à aujourd'hui, sera emporté à Babylone ; il n'en demeurera rien de reste, a dit Jahveh. Même on prendra de tes fils qui sortiront de toi et que tu auras engendrés, afin qu'ils soient eunuques au palais de Babylone. »

Docile à ces sages conseils, Juda sembla refleurir : « Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière, et la lumière a relui sur tous ceux qui habitaient au pays de l'ombre et de la mort. Tu as accru la joie ; ils se réjouiront, comme on se réjouit en la moisson, comme on s'égaye quand on partage le butin. Car tu as mis en pièces le joug dont il était chargé et le bâton dont on lui battait ordinairement les épaules, et la verge de son exacteur comme au jour de Madian. » L'influence de ces quinze années de paix, où « les campagnes se revêtirent sans cesse de troupeaux et les vallées se couvrirent de froment », s'étendit à la littérature dont Hizkiah lui-même se montra zélé défenseur en reconstituant les monuments les plus anciens de la poésie hébraïque.

Jesaïah, dans cette sorte de renaissance littéraire, joua le plus grand rôle. Il savait qu'un parti nombreux, attaché au culte des dieux, n'attendait que la mort du vieux roi pour relever la tête et faire retomber Juda dans les errements d'où l'on avait eu tant de peine à le tirer. Il voyait, dans un avenir prochain, les autels renversés, le temple souillé de nouveau par les sacrifices païens, l'idolâtrie triom-

phante et provoquant la colère de l'Éternel. Les chants d'allégresse sont toujours entremêlés de sinistres prédictions : « Femmes qui êtes à votre aise, levez-vous, écoutez ma voix; filles qui vous tenez assurées, prêtez l'oreille à ma parole : Dans un an et quelques jours au delà, vous qui vous tenez assurées, serez troublées, car la vendange manquera, la récolte ne viendra plus. Vous qui êtes à votre aise, tremblez; vous qui vous tenez assurées, soyez troublées; dépouillez-vous, quittez vos habits et vous ceignez de sacs sur les reins. On se frappe la poitrine à cause des mamelles, à cause des champs désirables, à cause de la vigne abondante en fruits. Les épines et les ronces monteront sur la terre de mon peuple, même sur toutes les maisons où il y a de la joie et sur la ville qui s'égaye. Car le palais va être abandonné; la multitude de la cité va être délaissée; les lieux inaccessibles du pays et les forteresses seront autant de cavernes à toujours; là se joueront les ânes sauvages et les troupeaux y paîtront. »

Sion elle-même sera détruite, et on pourra lui appliquer ce que le prophète a dit du pays d'Édom. « Elle sera désolée de génération en génération, il n'y aura personne qui passe par elle à jamais. Et le cormoran et le butor la posséderont, le corbeau et le hibou y habiteront; et on étendra sur elle la ligne de confusion, le niveau du désordre. Ses magistrats crieront qu'il n'y a plus là de royaume, et tous ses gouverneurs seront réduits à rien. Les épines croîtront dans ses palais, les chardons et les buissons dans ses forteresses, et elle sera le repaire des dragons et le parvis des chats-huants. Là les bêtes sauvages des déserts rencontreront les bêtes sauvages des îles et la chouette criera à sa compagne; là même se posera l'orfraie, et il y trouvera son repos. Là le martinet fera son nid, il y couvera, il y éclora, et il recueillera ses petits sous son ombre; et là aussi seront assemblés les vautours l'un avec l'autre. » (Jésaiah).

Ces sombres prédictions pouvaient se comprendre dans un esprit naturellement enclin au pessimisme. Les désastres récents de Damas et de Samarie, ces deux ennemis perpétuels de Juda, laissaient comprendre assez quel sort l'Assyrien ou le Chaldéen réservait au reste des douze tribus, le jour où le roi de Ninive, fatigué des révoltes perpétuelles du peuple de Dieu, songerait sérieusement à la vengeance. La ruine, l'exil, la déportation au pays lointain étaient les procédés habituels de la politique assyrienne. Juda les avait vu trop souvent appliquer aux nations voisines pour ne pas prévoir le jour où on les lui appliquerait à lui-même.

Ce jour approchait, mais le prophète sait discerner dans l'avenir le sort assuré à sa race par la miséricorde divine.

L'Éternel a choisi Israël pour être son peuple : comment pourrait-il détruire son peuple et livrer toute la terre à l'idolatrie? Si Jérusalem est brûlée, si le temple est détruit, si Juda est emmené en servitude, les malheurs du temps présent ne sont qu'une épreuve passagère. Dieu veut purifier son peuple par la douleur. Il faut d'ailleurs compter avec cet esprit de persistance et de tenacité aiguë qui caractérise les Israélites : Israël vivra de sa vie propre dans ses longues épreuves et dans la captivité. « Quand le Seigneur aura lavé la souillure des filles de Sion, et qu'il aura essuyé le sang de Jérusalem d'au milieu d'elles. » Alors la gloire d'Israël sera parfaite. « Or il arrivera, aux derniers jours, que la montagne de la maison de Jahveh sera affermie aux sommets des montagnes, et qu'elle sera élevée par dessus les coteaux, et toutes les nations y aborderont. Et plusieurs peuples iront et diront : Venez et montons à la montagne de Jahveh, à la maison du Dieu de Jacob ; et il nous instruira de ses voies, et nous marcherons dans ses sentiers : car la loi sortira de Sion, et la parole de Jahveh sortira de Jérusalem. Il exercera le jugement parmi les nations, et il reprendra plusieurs peuples; ils forgeront de leurs épées des hoyaux, et de leurs hallebardes des serpes; une nation ne lèvera plus l'épée contre l'autre, et ils ne s'adonneront plus à la guerre. Venez, ô maison de Jacob! et marchons dans la lumière de Jahveh. Certes, tu as rejeté son peuple, la maison de Jacob, parce qu'ils se sont remplis des cultes d'Orient et de pronostiqueurs, comme les Philistins, et qu'ils se sont plu aux enfants des étrangers. Son pays a été rempli d'argent et d'or, et il n'y a point eu de fin à ses trésors ; son pays a été rempli de chevaux, et il n'y a point eu de fin à ses chariots; son pays a été rempli d'idoles, ils se sont prosternés devant l'ouvrage de leurs mains, devant ce que leurs doigts ont fait. Et ceux du commun se sont inclinés, et les personnes de qualité se sont baissées : ne leur pardonne donc point. Entre dans le monde et te cache dans la poudre, à cause de la frayeur de Jahveh, et à cause de la gloire de sa majesté! Les yeux hautains des hommes seront abaissés, et les hommes qui s'élèvent seront humiliés, et Jahveh sera seul élevé en ce jour-là. Car il y a un jour assigné par le Dieu des armées, contre tout orgueilleux et hautain, et contre tout homme qui s'élève : il sera abaissé! »

Pour le moment cet abaissement était sensible et dès lors le cours des événements se précipite, pour la maison de Juda.

Les luttes entre les différents cultes, la restauration ou la tolérance des cultes païens et celui du vrai Dieu rempliront le règne des successeurs d'Hiskiah.

Le règne d'Ammon, son petit-fils, se termine par une tragédie. Ammon fut assassiné et remplacé par Joshiah, un enfant de huit ans dont le parti sacerdotal s'empara pour gouverner en son nom.

Dans la dix-huitième année du roi Joshiah (622) le grand prêtre Hishiah et le scribe Jhaphan annoncèrent qu'ils avaient trouvé dans le temple le « Livre de la loi ». Lorsqu'on lut au roi le nouvel écrit, il fut rempli d'épouvante et déchira ses vêtements; mais la vénération pour les livres saints devient pour les rois, à certaines époques de l'histoire, un article de foi doublé d'un moyen de gouvernement. Il fallut donc effacer toutes les souillures des cultes étrangers, détruire les temples des faux dieux et faire acclamer — nous dirions aujourd'hui « plébisciter » — les nouvelles prescriptions de la loi. Quand tout fut purifié et que les prêtres des Baalim eurent été égorgés sur leurs propres autels, Joshiah ordonna de célébrer la pâque « en la manière qu'il est prescrit au livre de l'alliance. — Et certes jamais pâque ne fut célébrée, ni au temps des juges qui avaient jugé en Israël, ni au temps des rois d'Israël et des rois de Juda, — comme cette pâque qui fut célébrée en l'honneur de Jahveh dans Jérusalem, la dix-huitième année du roi Joshiah (*Rois*). »

De ce moment aussi s'annonce la carrière de Jérémiah.

Joshiah fut tué dans une expédition égyptienne conduite par le roi Neko contre Nabou-Pal-Oussour. Les Égyptiens, après les premiers succès, furent complètement battus par le roi de Babylone.

Les deux Jehoïakin, qui s'étaient l'un et l'autre confédérés contre l'envahisseur et avaient repris les hostilités contre lui, ne purent tenir tête à ses armées.

Sous Jehoïakin II, Nabou-Koudour-Oussour se rendit en personne devant Jérusalem. Sa présence précipita le dénouement; trois mois après, Jehoïakin II se rendit à discrétion. Le vainqueur épargna la ville. Il se contenta d'enlever ce qui restait des trésors du temple, d'exiler le roi en Chaldée avec toute sa famille. L'armée juive fut réduite en esclavage, la population ouvrière transportée à Babylone, où l'on l'employa aux grandes constructions; le demeurant fut remis au dernier fils de Joshiah, Mattaniah, alors âgé de vingt et un ans (597). Mattaniah, comme ses prédécesseurs, changea de nom en changeant de condition; il se fit appeler Zédékiah.

Zédékiah, créature de Nabou-Koudour-Oussour, se laissa de nouveau entraîner contre lui, avec les princes syriens et le roi d'Égypte. Cette fois, après une très longue résistance et un siège de Jérusalem prolongé pendant un an et demi de souffrances, la famine s'étant bientôt jointe aux ravages de la guerre et des maladies, le pain man-

quant sans que l'on parlât de se rendre, la ville fut enfin réduite à merci : « La onzième année du règne de Zédékiah, au quatrième mois, le neuvième jour du mois, il y eut une brèche faite au mur de la ville. — Et tous les principaux capitaines du roi de Babylone y entrèrent et se portèrent à la porte du milieu. » Zédékiah essaya de s'enfuir au delà du Jourdain; pris dans la plaine de Jéricho, il fut conduit à Riblah, où Nabou-Koudour-Oussour tenait cour plénière. Le roi de Babylone traita le vaincu comme les gens de sa race étaient accoutumés de faire pour leurs vassaux rebelles : il fit égorger ses fils et tous les magistrats de Juda en sa présence, puis commanda qu'on lui crevât les yeux et qu'on l'envoyât à Babylone chargé de doubles chaînes. La ville fut démolie et brûlée sous les yeux de Nabou-Sar-Adan, un des grands officiers de la couronne, que Nabou-Koudour-Oussour délégua à cet effet. Les soldats, les prêtres, les scribes, tous les gens de haute classe furent transportés en Chaldée et dispersés dans différentes villes. Il ne resta plus au pays que le petit peuple des campagnes, à qui le vainqueur donna les vignes et les champs des riches.

Même après cette catastrophe, la mesure des maux de Juda ne fut pas comble. Ce qui prouve l'esprit de vitalité du peuple d'Israël ressort des nouveaux efforts qu'il fit contre ses vainqueurs. Les débris de la population s'allièrent aux Moabites et tentèrent encore la fortune des armes. Une nouvelle défaite, suivie d'un nouvel exil, acheva la ruine du pays. Jérémiah, qui s'était enfui avec une partie du peuple en Égypte auprès du roi Ouhabra, qui leur avait donné asile près de Daphné d'où ils rayonnèrent jusqu'à Memphis et dans la Thébaïde, assista de loin à ce désastre et pleura l'anéantissement de sa race. « La Judée a été emmenée captive, tant elle est affligée et tant est grande sa servitude; elle demeure maintenant parmi les nations et ne trouve pas de repos. — Les chemins vers Sion mènent deuil, parce que personne ne vient plus aux fêtes; ses portes sont béantes, ses sacrificateurs sanglotent, ses vierges sont accablées de tristesse; ses enfants vont en captivité devant l'ennemi. — O Jahveh, tu demeures éternellement et ton trône dure d'âge en âge! — Pourquoi nous oublierais-tu à jamais? Pourquoi nous délaisserais-tu à toujours? Ramène-nous à toi, que nous nous convertissions; renouvelle nos jours comme ils étaient autrefois. »

Cette persistance dans la foi, cette confiance absolue dans l'aide de Dieu, prend, on le voit, chez les prophètes du peuple d'Israël un grand caractère de constance et de croyance inébranlable.

La captivité cessera sous le règne de Kyros. Les Juifs saluèrent de leurs vœux son avènement. Pendant les cinquante années de leur exil,

ils avaient vécu dispersés au milieu des Chaldéens sans renier leur foi et sans perdre le sentiment de leur nationalité.

La race sémite a le don d'ubiquité, en même temps que celui d'une ténacité proverbiale.

La parole du prophète n'a pas varié dans son réalisme aussi ample qu'énergique; elle s'en réfère toujours à la constance divine, ne paraissant abandonner son peuple que pour lui ménager dans l'avenir un succès plus éclatant, ce peuple affrontant l'esclavage, les désastres les plus effrayants, pour en sortir sanctifié, resplendissant de son calme et de sa ferveur dans l'attente de la réalisation des promesses sacrées qui se renouvellent à chaque mission prophétique.

Une chose pourtant reste debout, c'est le *Temple*, inébranlable en son expression générique, avec ses rites traditionnels, son autel des sacrifices et ses fêtes sacrées. Élévation promise et expiations successives.

Ce temple pillé, reconstruit plusieurs fois, et rasé de fond en comble, n'en est pas moins resté pour les Israélites le symbole d'une perpétuité providentielle attachée à leur nationalité, échappant à toutes les captivités.

On ne peut pas s'empêcher de considérer le contraste qui existe entre les sujets d'exaltation féroce des vainqueurs, dominateurs des nations orientales, et la sublime simplicité des prédications juives par la voix des prophètes. La piété, la crainte de Dieu, la bonne volonté envers le peuple, doivent, selon ses prophètes, parmi lesquels Isaïe eut la plus grande influence sur ses destinées, doivent être la règle et la défense du peuple; son devoir est de ne pas résister et de s'humilier sous la verge qui le châtie.

C'est ainsi que le peuple hébreu s'abstrait dans ses prescriptions, narrations et prophéties, en y appliquant les formes souvent réalistes puisées dans la gravité de ses malheurs.

Le peuple hébreu n'est pas le seul qui, d'après d'anciennes traditions, soit venu d'Arabie pour se diriger sur les confins de l'Asie-Mineure et occuper les régions voisines du littoral.

Les peuples qui se désignaient eux-mêmes du nom de *Kenaani* [1],

1. E. Renan.

et que les Grecs nommèrent *Phéniciens*, s'étendirent le long de la mer, depuis la petite île de Ruad jusqu'à Jaffa. Tout d'abord, ils étaient entrés dans les voies du commerce et de la navigation, et fondèrent, sur les côtes d'Asie et d'Afrique, de puissantes villes commerçantes qui étendront leur puissance maritime à Tyr, Sidon, Byblos, Carthage.

La force et la ruse adonnées au commerce, leurs aptitudes ingénieuses ou industrielles, leur donnaient le monopole des échanges et du négoce de toutes les denrées et de tous les produits fabriqués. Ils y joignaient la vente des eclaves; mais ils y rencontraient le profit et le sarcasme, plus que le don de la grâce et le sens du beau développé chez les Aryens.

A chaque race, son œuvre, comme aussi la sanction des efforts tentés qu'ils savent exploiter dans l'univers entier. Phéniciens et Carthaginois, les Sémites en général, nomades ou explorateurs hardis, ont laissé peu de traces de leurs œuvres d'art.

Le commerce et les combinaisons mercantiles prêtent peu aux attractions et contemplations de la nature; mais la ferveur et la constance israélites ont su s'imposer en dehors des entreprises transactionnelles et persistantes de l'esprit sémitique.

Je veux, avant d'aller plus loin, résumer ici mes prémisses et mesurer le développement de la forme réaliste et naturaliste dans les temps anciens.

Je l'ai dit en commençant : le réalisme et le naturalisme sont une des premières manifestations de l'expansion humaine, et conséquemment sont une des formes de la poésie et de l'art. Mais la poésie et l'art, ne pouvant se borner à une traduction des choses humaines et des métamorphoses de la nature, se trouvent élargis par l'idée de plus en plus élevée de l'humanité et des forces naturelles.

L'esprit humain, maintenu forcément dans les limites de l'être et de la pensée, s'égare toutes les fois qu'il veut forcer sa nature, soit en grossissant et exagérant les faits en leur simplicité, réalité et vérité, soit en les élevant au delà des limites d'une conception raisonnée et virtuelle à nos facultés.

C'est l'histoire de cette transformation successive et des luttes entre les deux principes, le réel et l'idéal, que je veux poursuivre dans la suite de ce travail.

Les premiers essais poétiques et artistiques de l'antiquité sont marqués par une première touche réaliste ou naturaliste s'affirmant dans le chaos des principes qui cherchent leur voie, n'hésitant jamais dans leur application immédiate, et allant dans la poésie indienne jusqu'à la personnification de la nature.

Chez tous les peuples primitifs la divinité se précise par l'hommage qui lui est rendu. La divinité se présente alors sous ces trois aspects : la nature, l'homme et le Créateur.

Ce sentiment est profond entre tous ; mais il se dessine différemment selon les caractères et les aptitudes des diverses races humaines.

Il se formule mystérieusement dans la poésie et les temples souterrains de l'Inde primitive. Il s'immobilise en Égypte dans un naturalisme d'outre-tombe, dans l'immensité du désert et de ses sables brûlants. Il s'exalte dans les colères et les vengeances, dans les préceptes divins de la Bible et dans le Temple.

La religion prise ainsi comme première manifestation, le sentiment humain perce toujours sous l'hommage rendu aux divinités et aux souverains qu'il a lui-même divinisés. Mais, en même temps, la naïveté du poète ou de l'artiste se traduit par un simple exposé (actes et chants), linéament, ou tracé des diverses choses humaines. — La lutte, les combats, les entreprises tentées, l'industrie première. — Parallèlement aux applications utiles, la pensée se révèle dans les œuvres écrites.

On a dit avec raison que l'épopée, lorsqu'elle se forme dans les conditions favorables, renferme toute la science d'une époque ; on pourrait dire avec la même justesse que les grands esprits, les instituteurs ou législateurs des peuples ont été les initiateurs de l'humanité dans la préparation aux données premières de la science.

Les poètes des Védas, Zoroastre, Moïse, ont eu l'intuition des grandes lois naturelles, qui existent, subsistent et se perpétuent en dehors de toute conception humaine, mais dont la connaissance ne s'éclaire que par l'expérience, le travail et de longues études. Chacune des races de la terre y apporte un caractère plus ou moins ouvert ou indépendant, en rapport constant avec ses aptitudes, sa situation, son degré d'action et ses tendances de toute nature.

Les peuples d'Orient ont donné leur mesure ; je passe aux peuples d'Occident, à l'Europe grecque et latine d'abord.

L'histoire ancienne nous présente déjà l'investiture des deux formes principales de l'art.

Par les Aryens, la représentation et la réalité personnelle et humaine, le sentiment de la nature.

Par les Sémites, par le peuple hébreu, la formule extatique et le sentiment de la divinité.

LIVRE DEUXIÈME

LA GRÈCE

CHAPITRE PREMIER

POÉSIE ET ARTS GRECS DEPUIS LEUR ORIGINE JUSQU'AU RÈGNE D'ALEXANDRE LE THÉATRE GREC

La nature, toute-puissante dans l'Inde, passe au second plan sur le sol hellénique : ce n'est plus elle qui engendre les dieux et les impose à l'humanité, c'est l'homme qui fait les dieux à son image et se substitue à la nature.

La figure humaine se détache alors, se sculpte dans ses traits principaux, sur son piédestal viril, intellectuel et moral, dans le fond de beauté de la nature et des vérités éternelles.

Le polythéisme, en attribuant la forme humaine à toutes les manifestations de la nature, à tous les sentiments moraux, a rompu avec le monde oriental.

La nation grecque est tout à la fois expansive et artiste, parce qu'elle applique le génie de sa race aux réalités, aux vérités du monde extérieur et de la conscience intime.

Le voile transparent étendu sur la nature entière laissait entrevoir une représentation de la divinité par les nombreuses idoles qui sont les formes plastiques que nous trouverons superbes dans les arts de la Grèce.

Les légendes et théogonies traditionnelles se transmirent, dès le principe, par quelque poèmes, chants ou allégories primitives, récités par les aèdes, prêtres ou chantres grecs.

Ces chants primitifs prennent un caractère différent suivant le héros ou le poète qui les inspire.

Linus avait consacré un chant de deuil. Après *le Linus* venait le chant d'allégresse, *le Péan*, io Péan! io Péan! Puis venait le chant d'hyménée, io Hymen!

Orphée enfin est un aède religieux qui importa ou fonda dans la Grèce le culte mystique d'un dieu souterrain qu'il visita, pour rappeler sur terre l'âme des morts personnifiée dans la nymphe Eurydice. Et en même temps la lyre d'Amphion élève les murailles de Thèbes.

Les Muses aussi brochaient sur le tout dans leurs courses vagabondes avec Apollon sur le Parnasse, le Pinde et l'Hélicon[1].

C'est ainsi que s'adapte à toutes les traditions une légende poétique gracieuse, mythique ou sacrée.

Cette poésie native s'éveille, comme la parole chez l'enfant, par l'intuition de la nature, chantant le monde extérieur qui l'enveloppe; l'homme et ses passions n'interviennent que plus tard.

Les traditions se forment des premiers éléments de cette intuition.

La tradition divine vient de l'Orient; la tradition humaine dérive de la Grèce.

En Orient, l'homme reste écrasé par le sentiment de la vie universelle; en Grèce, il relève sa personnalité dans le sentiment de sa force sur la nature qui l'environne. Par la science, il subordonne les faits de la nature et les faits personnels à la loi morale, à la puissance divine universelle.

Homère.

Une suite d'aèdes s'est prolongée jusqu'à Homère; souvent ils ne faisaient qu'improviser, par exemple dans les luttes entre aèdes rivaux, mais souvent ils répétaient les chants connus et conservés dans toutes les mémoires. Ces poèmes, hymnes ou chants religieux ne subsistent que dans des fragments trop rares pour être rapportés.

Cette poésie primitive, recueillant dans toute la Grèce les impres-

1. Les Bacchantes, accompagnant dans leurs folles pérégrinations les aventures héroïques de leur divin maître; leur ivresse bachique se mêlant à toutes les ivresses de l'imagination et des sens pour se résoudre en un délire frénétique.

sions rencontrées çà et là, excitait la fibre populaire, les sentiments sublimes ou gracieux, les saintes émotions patriotiques ou familiales.

Ces chants constituaient la tradition hellénique, fondée sur les grandes actions et sur la vie antique.

Homère a su fixer dans deux poèmes immortels, *l'Iliade* et *l'Odyssée,* le travail des ans écoulés jusqu'à lui.

Dans *l'Iliade,* une femme coupable, une reine, précipite les nations à leur perte.

Europa atque Asia fatis concurrerit orbis.
(Virgile.)

Homère est Ionien selon la tradition la plus reconnue.

La guerre de Troie, la colère d'Achille causée par la perte de l'esclave Briséis, la partialité d'Agamemnon font le principal sujet de *l'Iliade,* avec la lutte des deux races.

Les premiers linéaments de l'histoire grecque apparaissent sous cette forme poétique qui a su prendre tous les accents : réalistes et divins.

Dans une progression naturelle et variée, les rivalités et la désunion des chefs dénoncées de la façon la plus éclatante, la vivacité et la férocité accompagnées des imprécations les plus énergiques et des sarcasmes les plus amers, des combats, les péripéties successives des luttes sanglantes et extra-humaines entre les dieux d'un même Olympe, terminées par la victoire, une ville prise d'assaut, saccagée et brûlée, se développe une suite de tableaux peints avec l'imagination la plus riche sous les couleurs les plus vives, les plus riantes ou les plus sombres, se déroulent les scènes les plus mouvementées et les plus hardies.

Le premier jour de la querelle avec Agamemnon, regardant face à face le roi des rois, Achille s'écrie : « Ivrogne aux yeux de chien, au cœur de cerf, jamais tu n'as eu le courage de t'armer pour la guerre en même temps que le peuple, ni d'aller en embuscade avec les plus braves des Achéens ; cela te semble la mort même. Certes, il vaut bien mieux aller, par la vaste armée des Achéens, enlever le butin de ceux qui ont pu te contredire. Roi qui dévores le peuple ! mais c'est que tu commandes à des hommes de rien, sinon, Atride, ton courage d'aujourd'hui eût été le dernier. »

Le préambule du poème est là.

Le caractère et la valeur d'Achille se développent ensuite dans une hauteur de ton, une vigueur de touche incomparables.

Le réalisme y est en germe tout entier.

Il n'y aurait qu'à suivre.

La fureur d'Achille, après s'être conjurée sur Agamemnon, se reporte en une furie de vengeance contre Hector, meurtrier de Patrocle, son tendre ami :

« Tandis qu'il roulait ces pensées dans son esprit et dans son cœur, le fils du vénérable Nestor s'approche, versant des larmes brûlantes, et lui annonce la douloureuse nouvelle :

« Hélas! fils du belliqueux Pélée, tu vas apprendre un bien funeste événement, certes, et qui n'aurait point dû arriver.

« Patrocle est étendu sur la terre, et l'on combat autour de son corps dépouillé; quant à ses armes, elles sont au pouvoir du vaillant Hector. »

Il combat en effet pour venger Patrocle et, dans ce combat solennel qui se livre entre Hector et lui, le Troyen, se sentant défaillir, supplie son ennemi, non de l'épargner, ce serait folie, mais d'accepter l'or et l'airain pour rançon de son cadavre. Achille le regarde d'un œil sombre et lui dit : « Chien! ne me supplie ni par mes genoux ni par mes parents. Plût aux dieux que j'eusse la force de manger ta chair crue, tant tu m'as fait de mal! Rien ne sauvera ta tête des chiens, quand même on m'apporterait dix et vingt fois ton prix, quand même Priam voudrait te racheter ton poids d'or. Jamais la mère qui t'a enfanté ne te pleurera couché sur un lit funèbre. Les chiens et les oiseaux te déchireront tout entier; et lui, les Achéens lui feront des funérailles. »

Cela est d'une sombre énergie.

Rappelé plus tard à lui-même par les supplications de Priam, qui sont un morceau incomparable, Achille, songeant à son père, dont Priam a invoqué le souvenir, « sent naître le besoin de pleurer. Il prend la main du vieillard et l'écarte doucement de lui. Tous deux se livrent à leurs souvenirs : Priam regrette l'homicide d'Hector, et pleure abondamment, prosterné aux pieds d'Achille; Achille, à son tour, pleure sur son père, parfois aussi sur Patrocle. *Et leurs gémissements remplissaient les demeures.* »

Création touchante et grandes pensées à la fois.

Les héros d'Homère ont tous leur personnalité vive et bien tranchée. Nestor, Ulysse, Patrocle, Ajax, Diomède ressortent par tous les éléments de leurs actions, tous les attributs de leurs conseils ou projets qui sont les éléments et attributs du cœur humain.

Les personnages d'Homère parlent le langage qu'ils doivent parler sans fausse pudeur, sans fard et sans apprêt ; ce langage atteint quelquefois une vivacité d'expression rare.

D'ailleurs, dans le cours d'une narration épique, Homère ne craignait pas d'introduire l'élément burlesque, car le réalisme trop accentué confine souvent à la caricature ou à la satire.

« Le seul Thersite, bavard sans mesure, bâillait comme un geai. C'était un homme habile à débiter toutes sortes d'injures, déblatérant contre les rois à l'étourdie et sans vergogne, uniquement soucieux de faire rire les Argiens. D'ailleurs le plus laid de tous ceux qui étaient venus sous Ilion. Il était louche, boiteux d'un pied ; il avait les épaules voûtées et ramassées sur la poitrine, la tête pointue au sommet, et sur la tête voltigeaient quelques rares cheveux. »

Les mœurs du temps sont exactement traduites par la description du bouclier d'Achille, trop longue pour trouver place ici.

La forme de ces diverses citations, accentuée dans le sens réaliste, n'est-elle pas la traduction libre, le miroir fidèle de sentiments absolument vrais, absolument humains, moraux quand il est besoin, et toujours renouvelés ?

Autant la réalité est respectée dans l'œuvre d'Homère, autant il sait exalter à leur hauteur les sentiments les plus élevés, les croyances les plus en rapport avec son temps.

L'Iliade, dans son entier développement, est à la fois un grand poème religieux et moral ; la recherche de la vertu et de la justice y est présentée comme ne faisant qu'un avec la recherche de la beauté, avec la libre et harmonieuse expansion de toutes les grandes facultés de l'homme.

L'adultère historique et royal est remplacé dans *l'Odyssée* par l'héroïque patience et la résignation sublime de l'épouse, mère de famille.

Ici les vertus d'une reine, d'une femme, triomphent enfin des obstacles amoncelés sur les pas du héros légendaire.

L'Odyssée est un récit mouvementé et tout intime qui participe tout à la fois des aventures et voyages, du tableau des mœurs antiques et du roman familial d'affections domestiques.

Ulysse est précipité par la tempête au pays des Phéaciens.

C'est bien le récit de la chose sentie, arrivée. Cette tempête d'Homère, passant par Virgile, a défrayé de poésie tous les peintres à venir. Quels riches tableaux successifs dans l'épisode de Nausicaa! Les soins, le dévouement particulier de la femme sont là tout entiers. Ce ton familier, prêtant toute sa séduction aux jeux et occupations de la jeunesse, aucun poète, aucun peintre, après Homère, n'y ajouteront un charme de plus.

Cela est simple dans la forme, la naïveté n'en est pas cherchée, et le réalisme y déborde. C'est ici qu'il faut l'admirer.

Le chant XIV nous conduit chez le divin porcher Eumée, celui qui soignait le mieux l'avoir de son maître ; nous sommes là en pleine rusticité de constructions, en plein élevage d'animaux domestiques, initiés ainsi aux détails les plus familiers de la vie rurale, nous pourrions dire en plein naturalisme.

Après une suite d'aventures merveilleuses, Ulysse, de retour à Ithaque, sa patrie, est obligé d'emprunter les vêtements d'un mendiant : il sait le triste sort qu'attendait Agamemnon en semblable occurrence. Sage et prudent, il poursuivra jusqu'au bout l'accomplissement de ses desseins, avec une invincible persévérance. Pour mieux assurer ses coups, il abaissera sa fierté, il subira sans murmure le mépris même de ses ennemis et les plus sanglants outrages. Il mettra en jeu toutes les ruses. « Il donnait à tous ses mensonges l'apparence de la vérité. »

Admis en présence de Pénélope qui ne peut le reconnaître, il imposera silence à son affection même. Il ne dira point : Je suis Ulysse ; il gardera son secret jusqu'à l'instant marqué par sa sagesse et par les dieux.

« Pénélope, à ses récits, fondait en pleurs. Comme la neige entassée par le zéphire sur le sommet des montagnes se fond au souffle de l'Eurus et gonfle à pleins bords le courant des rivières, ainsi les belles joues de Pénélope se fondaient en larmes ; et elle pleurait son époux qui était là devant elle. Pour Ulysse, il avait compassion, dans son cœur, de sa femme gémissante ; mais ses yeux, comme la corne ou le fer, restèrent fixes dans ses paupières. Afin de soutenir sa ruse, il renfonça ses larmes. »

Quelles images justes et brillantes, quel sentiment du naturel et du vrai !

Enfin les prétendants ont été massacrés jusqu'au dernier, alors le héros se découvre à Pénélope.

Pénélope, sans cesse assaillie par les ruses de ses prétendants, craint aussi quelque surprise ou quelque nouvelle perfidie. Devant son époux transformé, elle hésite encore...

Celui-ci lui donne en dernier argument la description du lit nuptial qu'il a construit de ses propres mains, qu'il a façonné avec art et qui porte un signe important. — Une tige d'olivier taillée par lui comme axe de support.

Tout cela est du goût le plus pur, simple, gracieux, comme peinture du cœur humain dans toute sa vérité et sa sensibilité.

Représenter ainsi les sujets de la vie ordinaire est le comble de l'art.

Quant aux tableaux de la nature, ils sont dans son œuvre très vifs et très intenses.

Tel est Homère : génie universel, toujours vrai, souvent réaliste. toujours grand, lorsqu'il n'est pas sublime.

Homère est un créateur puissant en même temps qu'un grand peintre.

Après lui, l'épopée est faite.

La recherche des tendances réalistes, naturalistes et artistiques de la Grèce ancienne, se rattachant seulement aux saillies et œuvres originales, ne permet pas d'omettre, après Homère, le nom d'Hésiode : le naturalisme qu'il représente s'absorbe dans le mythe qu'il symbolise.

La Théogonie, cette genèse hellénique, engendre toute une nomenclature polythéiste sous laquelle apparaît le concept naturaliste, et que l'on retrouvera plus tard dans la représentation des œuvres artistiques.

Hésiode.

Hésiode, dans le poème des *Œuvres et jours*, donne un libre cours à son penchant naturel.

Il peint les rudes hivers des montagnes de la Béotie : « Précautionne-toi contre le mois Lenéon, contre ces jours mauvais, tous funestes aux bœufs, contre ces tristes frimas qui s'étendent sur la

campagne au souffle de Borée, quand il s'élance à travers la Thrace, nourrice des chevaux, et qu'il soulève les flots de la vaste mer. La terre et les forêts mugissent. Déchaîné sur la terre féconde, le vent renverse en foule, dans les gorges de la montagne, les chênes à la haute chevelure et les sapins énormes, en faisant crier, dans toute leur étendue, les immenses forêts. Les bêtes sauvages frissonnent et ramènent leur queue sous leur ventre, même celles dont la peau est la plus velue : oui, malgré l'épaisseur des poils qui couvrent leur poitrine, le vent les pénètre de sa froidure. Il passe sans obstacle à travers le cuir du bœuf; il pénètre la chèvre aux longues soies; quant aux brebis, leur toison annuelle les garantit contre les assauts de Borée. Le froid courbe le vieillard, mais il ne pénètre pas la peau délicate de la jeune fille, qui reste dans la maison auprès de sa mère..... Alors les hôtes des bois, cornus et non cornus, fuient, éperdus et grinçant les dents, par vaux et broussailles. Tous ceux qui habitent des tanières profondes, des cavernes de rocher, ne songent qu'à se blottir dans leurs abris. Alors aussi les hommes ressemblent au mortel à trois pieds, dont le dos est brisé, dont la tête regarde le sol : ils se voûtent comme lui en marchant, pour éviter la blanche neige. »

Et l'été : « Quand le chardon fleurit, et que la cigale harmonieuse, posée sur un arbre, épanche sa douce voix en agitant ses ailes; dans la saison du laborieux été, alors les chèvres sont grasses et le vin excellent..... Cherche l'ombre d'un rocher, emporte le vin de Byblos, et le gâteau de fromage, et le lait des chèvres qui ne nourrissent plus, et la chair d'une génisse qui broute le feuillage et n'a pas été mère encore, et celle des chevreaux premiers-nés. Savoure le vin noir, assis à l'ombre, repu à souhait, le visage tourné du côté du zéphire au souffle puissant, et sur le bord d'une fontaine aux flots intarissables, abondants et limpides. »

Hésiode croit d'ailleurs, comme tous les anciens, au progrès en arrière, c'est-à-dire à la dégénérescence successive de la race humaine depuis l'âge d'or.

Il peint de sombres couleurs ce qu'il appelle le cinquième âge, cet âge de fer où il faut vivre avec le regret impuissant d'un passé qui fut meilleur, et le pressentiment d'un avenir qui vaudra mieux aussi, mais qu'il ne verra pas.

Il reproche aux rois leur violence, tout en recommandant aux faibles la patience et la résignation : « Voici ce que dit l'épervier au rossignol à la voix harmonieuse. Il l'avait pris dans ses serres, et

l'emportait bien haut à travers les nues. Le rossignol, transpercé par les ongles recourbés de l'épervier, poussait de plaintifs gémissements. Mais l'autre lui dit avec dureté : « Mon ami, pourquoi crier? Tu es « au pouvoir de bien plus fort que toi; tu vas où je t'emmène, tout « chanteur que tu es; je me ferai de toi, s'il me plaît, un repas, ou « bien je te lâcherai. » Insensé celui qui veut lutter contre plus puissant que soi! il est privé de la victoire, et la souffrance s'ajoute pour lui à la honte. »

L'apologue est juste.

Hésiode élève déjà un cri de protestation contre les injustices et destinées humaines.

La poésie grecque et les arts eux-mêmes ont longtemps vécu sur ce fonds commun d'Homère et d'Hésiode. Chez eux, les tendances réalistes et naturalistes marchent toujours accouplées au pur idéalisme religieux. Ils représentent bien les deux faces du monde réel. D'un côté, la nature intime et expansive dans l'homme et dans ses actes; de l'autre, la nature extérieure, vivante et animée. Réalité des vertus domestiques, des faits de guerre, du patriotisme, des grandes actions; réalité des lois naturelles de l'univers; l'une et l'autre évoquées dans une inspiration poétique, large et saine, puissante et grandiose, reliées par un appel à la divinité, c'est-à-dire à la spiritualité.

« Double épopée dont l'homme et la nature sont les héros[1]. »

Les côtes et les îles de la mer Égée ont été le berceau de la civilisation grecque. La Cité est le premier élément, le poste avancé de leur ordre politique. Avec la cité s'est développé tout un mode d'activité en opposition absolue et en guerre perpétuelle avec le principe des monarchies orientales. D'où les luttes incessantes qui, de la guerre de Troie, se sont étendues aux guerres médiques et à la conquête d'Alexandre.

Les diverses phases de la poésie grecque sont l'expression de ces luttes.

Il y a toujours une concordance qui s'impose entre les faits historiques et les diverses manifestations de la pensée.

Il existe une différence essentielle entre le caractère du peuple grec, chez lequel se développent vivement les sentiments affectueux

1. V. de Laprade.

et poétiques de notre nature, malgré ses fautes, ses ruses et ses violences, et celui des peuples farouches issus des Scythes et des barbares du Nord. Secourir ses semblables, répandre des bienfaits sur ses amis, ses compagnons et ses hôtes sont des préceptes d'Aristote, tandis qu'il est impie de se glorifier sur des morts. Ouverts aux plus nobles sentiments, les Grecs semblent doués d'une éternelle jeunesse. La vie et le sentiment sont si pleins en eux qu'ils débordent sur la nature entière et l'animent. Point de longs repas et de grossiers plaisirs, comme chez les peuples du Nord; point d'ivresse, malgré le culte de Bacchus qui se résout en danses et en chants d'allégresse. La mythologie grecque apportait à la simplicité des mœurs primitives, à la frugalité de la vie ordinaire, un appoint de riches traditions et l'enthousiasme excité par les récits héroïques.

La vertu, la paternité, la guerre, la chasse, l'agriculture, le commerce, tels sont ses dieux et demi-dieux. La divinité ainsi partagée s'adapte plus facilement aux mobilités de la nature humaine. Le sol de la Grèce est le champ clos où commencent à se mesurer les forces multiples de la poésie, des arts et de la liberté.

Deux races d'aptitudes diverses y sont en présence et en lutte incessante : la race dorienne et la race ionienne.

Sparte et la race continentale, agricole et militaire des Doriens constituent l'élément viril, l'aristocratie. Athènes et la race maritime, commerciale et artiste personnifient l'époque ardente, agitée, d'une sensibilité plus mobile, plus souple, et représente l'élément féminin, la démocratie.

Leur union a fait le salut de l'Occident en face de l'Orient agresseur : leurs rivalités prolongées précipitaient la décadence de cette civilisation si largement conçue. Sa splendeur, rayonnant sur l'Attique, s'est maintenue au delà des limites de la domination passagère du droit de conquête, en donnant à la Grèce une suprématie intellectuelle et artistique qui n'est pas encore effacée.

L'antiquité grecque est naturaliste dans les fables de ses poètes et dans les *nus* de ses sculptures et de ses peintures, si l'on peut juger de l'une par l'autre.

Hercule représente la force.

Vénus, la volupté et l'amour.

Bacchus, la jeunesse et l'ivresse.

Son culte donna lieu aux fêtes dionysiaques, célébrées par toute la Grèce, mais dans lesquelles Athènes se distinguait en première ligne.

Quant au culte de Vénus, il est de tous les temps et de tout pays. Humain, il représente les besoins de la chair. Fervent, il représente les passions les plus douces et les plus nobles.

En dehors des unions licites et permises, il confine aux excitations de l'adultère, aux priapées et aux aventures les plus romanesques.

Les anciens l'ont pratiqué sous ces formes diverses, et leur mythologie n'a épargné aucune de ses attractions, soudaines, érotiques, brûlantes ou passionnées.

Eros, l'amour, est célébré par tous les poètes, qui, sous le nom du dieu, laissaient entrevoir la nature.

Ainsi, Sophocle, réunissant dans la même émotion l'adoration d'une personne divine et la divination d'une force naturelle : « Amour, dit-il, qui t'abats sur les puissances et les fortunes, *tu habites sur les joues délicates de la jeune fille*; et tu franchis la mer, et tu vas dans les cabanes rustiques, et il n'y a personne, parmi les immortels ni parmi les hommes éphémères, qui puisse te fuir ! »

Expression chaste de sentiment pur et d'égalité vraie.

Tous ces sentiments sont encore propagés par les arts.

Les arts de la Grèce à leur berceau.

En remontant aux différents âges de la Grèce, on voit se développer dans tous les arts cet esprit vivace, libre, indépendant, qui a été esquissé dans quelques-unes de ses œuvres poétiques.

L'histoire et la conception des arts dans l'antiquité sont intimement liées aux idées philosophiques et religieuses des Grecs.

L'étude de ce développement prend ainsi le plus haut intérêt puisqu'elle effleure en passant tous les sujets traités par les poètes de l'antiquité. Homère en premier lieu.

On pourrait tracer d'après Homère le tableau des arts que les Grecs possédaient dans les vieux âges.

En toutes choses, chez Homère, prédomine le sentiment de l'art. Ses descriptions sont merveilleuses, et, en faisant la part de toute l'imagination vive et brillante du poète en son plus grand essor, on y retrouve la note des tendances artistiques, des mœurs, de la vie même de la nation grecque.

Telle la description du bouclier d'Achille.

Dans *l'Odyssée,* celle du palais d'Antinoüs (chant VII).

Le chant, l'harmonie, ne sont pas oubliés, cela encore, dans les deux poèmes[1].

La question d'art se mèle presque toujours à l'action scénique.

De ces diverses descriptions on doit inférer chez les Grecs, à l'époque d'Homère, une culture artistique ayant un haut degré de luxe et d'attrait.

Quant aux arts de la Grèce en général, un tableau succinct pourrait en donner l'expression aussi complète qu'il serait possible, en me maintenant dans les lignes qui nous intéressent le plus en raison du sujet : l'exposition des tendances réalistes et naturalistes du peuple grec.

Les constructions pélasgiques sont une première preuve de la grandeur de conception des populations primitives de la Grèce. Un goût très pur et une forme déjà très artistique mêlée d'éléments naturels se révèlent déjà dans les constructions de Mycènes : *la Porte des Lions* et *le Trésor d'Atrée.*

Parallèlement, l'art du sculpteur s'affirme lorsque Dédale, en dégageant du corps humain, pour les mettre en action, les membres des immortelles figures égyptiennes et donnant la vie à ses propres figures dégrossies dans ses pièces de bois et dans ses blocs de pierre, institue cette première *industrie* des statues de bois que, selon Pausanias, on portait en procession dans les fêtes que l'on appelait les *Dédalies.*

Ce fut d'ailleurs dans les îles de l'Ionie que naquirent les premiers artistes, comme aussi les premiers poètes grecs ; de là ils fondèrent des écoles dans toute la Grèce, celle de Sicyone, entre autres, et se répandirent dans les colonies de la Grande Grèce italienne, car la mer, au lieu de séparer les races helléniques, servait à les réunir. Quoi qu'il en soit de ces origines, c'est de l'union du génie ionien et des fortes qualités de la race dorienne que se produisit ce dualisme du génie grec, dont les chefs-d'œuvre se sont imposés à l'admiration de toutes les nations.

Ce qui frappe avant tout l'imagination dans les œuvres de la Grèce, c'est le temple.

Le Dieu et le temple ne vont pas l'un sans l'autre ; c'est à la

1. Voir le chant de l'Aède Phémius.

Divinité protectrice et tutélaire qu'est élevé le sanctuaire qui l'anime.

C'est autour du temple que se consacrent les cérémonies, les fêtes qu'ils patronnent.

Le temple grec est resté le type de la simplicité antique, les ornements qu'il accepte sont d'une grande sobriété ; la sculpture, la peinture qui le recouvrent se subordonnent et s'harmonisent pour exprimer la pureté du sentiment moral qui élève l'homme vers la Divinité.

Voilà pour la religion, dans son essence.

Voyons les œuvres dans leur principe, qui est l'architecture (le réalisme de la ligne) résumée dans des ordres ou modes divers que nous retrouvons dans toutes leurs conceptions.

Dorien, Ionien, Corinthien.

Rigide, délicat et touffu.

Le génie ionien se reliait davantage aux œuvres de l'Asie.

Nous avons au Louvre des bas-reliefs provenant de l'architrave du temple d'Assos, en Mysie, qui ont un rapport frappant avec les bas-reliefs assyriens : il y a surtout deux scènes de la vie domestique : un repas servi par un enfant, un autre tout intérieur et familial, qu offrent un lien formel de corrélation évidente entre les manifestations successives de l'art des deux nations différentes et si longtemps ennemies.

Les courses des Centaures, dans leur farouche élan, pourraient être la traduction d'une page d'Homère.

Le temple d'Artémis Leucophryn, à Magnésie, possède également une grande frise : *le Combat des Amazones*, qui est au Louvre.

Cette œuvre est de l'art grec pur, ayant déjà l'élan et le mouvement énergique qui se développent dans le Parthénon, et le style élevé de la grande époque de la sculpture grecque contemporaine de l'érection du Parthénon.

C'est par l'école éginétique que s'est opérée la fusion des styles dorien et ionien.

Cet art dans sa rudesse native a pourtant une expression virile, en même temps que très archaïque ; le temple de l'île d'Égine en est le modèle.

Ces formes s'accusent énergiquement dans les frontons, les antes, les acrotères et sommet de ce temple. Dix-sept fragments ont été conservés à Munich et suffisent pour faire comprendre la beauté réelle de ces débris, leur emplacement et leur destination

appropriée à chaque partie de l'édifice, en vue de la réalité de l'effet à produire.

Au temple d'Olympie dédié à Jupiter, se trouvaient deux sujets qui sont au Louvre; une admirable figure de femme penchée et appuyée sur l'un des angles du fronton; de l'autre, un lutteur entraîné par un taureau, ont une expression plus assouplie, mais pourtant d'une grande énergie.

Dans l'architrave, une femme égorgeant un taureau sacrifié a la même expression.

Dans une autre se représente un repas sacré avec concert en actions de grâces, selon le rite grec. Hésiode aurait pu inspirer ces deux derniers sujets.

Telle est la concordance des arts et de la poésie grecs.

La lutte des deux principes dorien et ionien s'est poursuivie jusque dans les disputes sur la musique. La *lyre* et la *cithare* se partageaient les prix des concours publics. Apollon, Bacchus et Mercure en représentaient les symboles. Le rythme lui-même varie suivant les nationalités, répond également à ce mode d'expressions diverses.

Les Doriens descendaient des montagnes de la Thrace; au sud de la Grèce ils rencontraient les populations venues d'Égypte et d'Asie: Apollon, dieu de la lyre simple, dut lutter contre Mercure qui portait la cithare aux cordes plus nombreuses. Les Sicyoniens montraient avec orgueil la flûte de Marsyas, l'infortuné rival d'Apollon. Sur bien des monuments et vases antiques on voit cette image de la *Dispute de la lyre*. Homère se servait de la *phorminx*, instrument encore rudimentaire.

Par le rythme, la musique fait corps avec la poésie. Linus et Orphée sont de la lignée d'Apollon. Le *Péan* est un chant d'actions de grâces au renouvellement de la nature, et devient plus tard un cri de victoire, en signe d'allégresse d'une nation belliqueuse comme étaient les Doriens. Tyrtée, originaire d'Athènes, y ajoute l'enthousiasme qui enflamme le soldat courant sus à l'ennemi et scandant sa marche.

Les autres rythmes s'accentuent avec le temps, ainsi que va nous le démontrer la suite des lyriques et tragiques grecs.

Terpandre, Alcée, Sappho, Anacréon, Pindare modulent des accents personnels plus intimes, tandis que Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane lui-même, presque tous les poètes de la grande époque, travaillant pour la scène, sont à la fois chanteurs, musiciens et poètes,

auteurs lyriques ou dramatiques, selon le sujet, mais tous assujettis aux accords de la lyre, d'où leur nom *lyriques*, ou à l'accompagnement d'un chœur de musiciens (*choreutes*). Ainsi Euripide composait de véritables *mélodrames* ou tragédies musicales.

Je prendrai à part les lyriques et les tragiques.

Poètes élégiaques et lyriques.

Homère et Hésiode ne sont pas seulement des précurseurs pour la poésie grecque, ce sont encore des initiateurs. Aussi eurent-ils une foule d'imitateurs.

Le génie grec, en élargissant ce cercle, a su créer, dans des genres différents, toute une poésie prenant sa source dans l'épanchement des sentiments humains, dans le culte de la nature.

La poésie élégiaque et lyrique apparaît en Grèce dans son admirable période d'agitation. Agitation au dedans, rivalités qui s'accusent déjà dans *l'Iliade*. Les rois sont déchus, les peuples apparaissent et s'éveillent à l'action et à la vie. Commotions au dehors pour l'indépendance nationale.

Ces luttes fécondes amènent le triomphe de la démocratie d'une part, et de l'autre des victoires renouvelées sur les forces de l'empire des Perses, à Marathon et à Salamine surtout.

Les premières poésies élégiaques de la Grèce, dont Tyrtée est la plus haute expression, sont des chants de guerre incitant les Spartiates au combat.

Tyrtée, originaire de Milet, était venu d'Athènes à Lacédémone, éloigné de la première de ces deux villes par esprit de dérision, comme boiteux et par conséquent incapable de prendre en main la conduite de la guerre que les Spartiates soutenaient alors contre la Messénie. Il rendit aux Spartiates, durant cette lutte, de signalés services.

Les Doriens du Péloponèse n'étaient point des barbares ; la culture de l'esprit et de la musique tenait une place dans leur éducation. Terpandre dit, en parlant de Lacédémone : « Là fleurissent le courage des guerriers, et la muse harmonieuse, et la justice protectrice des cités. » Et Pindare : « C'est là qu'on voit des conseils de vieillards, et de vaillants guerriers, la pique à la main, et des chœurs, et des

chants, et des fêtes. » Tous deux ils nous représentent les Spartiates aussi passionnés pour la musique que pour la guerre.

De Tyrtée, je ne veux citer que sa deuxième élégie, qui prend un caractère farouche très accentué :

« Mais c'est laide chose qu'un cadavre étendu dans la poussière, le dos percé par la pointe de la lance...

« Tenons-nous ferme, les jambes écartées, les deux pieds bien posés sur la terre. Que les dents mordent la lèvre, que le ventre du large bouclier protège en bas les cuisses et les jambes, et en haut la poitrine et les épaules. Brandissons dans la main droite la lance terrible : jetons l'épouvante en agitant l'aigrette qui surmonte notre tête. » Réalisme féroce.

Le guerrier ne pose-t-il pas là pour le sculpteur dorien?

Nous atteignons ainsi la série des poètes grecs qui rendent un pur hommage à la nature : c'est un lyrique dorien, Alcman, qui décrit ainsi le repos de la nuit :

« Ils dorment, et les sommets et les gorges des monts, et les promontoires et les ravins, et les bêtes sauvages des montagnes, et le peuple des abeilles, et les monstres qui habitent les profondeurs de la mer empourprée; elles dorment aussi, les troupes des oiseaux aux larges ailes. »

Les odes d'Alcman ont été souvent citées par les anciens sous le nom de *Parthénies*, poésies pour les vierges; cet autre passage justifie cette appellation : « Vierges à la voix harmonieuse, aux sacrés accents, mes membres ne peuvent plus me porter. Ah! que ne suis-je, oui, que ne suis-je un plongeon, qui voltige parmi les alcyons sur l'écume des flots, oiseau du printemps, au plumage empourpré, au cœur exempt de soucis? »

Un autre Dorien, Ibycus : « Au printemps les cognassiers fleurissent, arrosés par des filets d'eau que versent les rivières dans le jardin sacré des vierges; les grappes de la vigne poussent et grossissent, abritées par les pampres ombreux. Quant à moi, en aucune saison, l'Amour ne me donne repos. Comme la tempête de Thrace, brûlante d'éclairs, il s'élance d'auprès de Cypris : saisi d'un transport farouche, il m'assaille à l'improviste; il s'acharne à m'arracher le cœur du fond de mes entrailles. » Et cet autre passage : « L'Amour de nouveau me lance, de dessous les noirs cils de ses paupières, des regards qui me consument; il use de charmes de toutes sortes, pour me jeter dans l'immense filet de Cypris. Ah! je tremble à son approche comme un

coursier déjà vieux, attelé pour disputer le prix, descend malgré lui dans la carrière où il doit lutter avec les chars rapides. » Naturalisme aigu.

Hybrias revient au chant du soldat : « Je possède une grande richesse : c'est ma lance, et mon épée, et mon beau bouclier long, rempart du corps. Oui, avec cela je laboure, avec cela je moissonne, avec cela je foule l'agréable vin que produit la vigne ; avec cela j'ai des esclaves, qui m'appellent maître. Eux, ils n'ont pas le cœur d'avoir une lance, ni une épée, ni un beau bouclier long, rempart du corps. Tous tombent de frayeur et embrassent mon genou, en s'écriant : Maître ! et : Grand roi ! »

C'est assez crâne pour un lyrique.

Plus tard la poésie change d'objet : de mythique elle devient intime, et le genre descriptif devient plus personnel dans son impression de la nature. Cette personnalité se manifeste visiblement en chacune des figures que nous aurons sous les yeux, dans la suite de ces études, parmi les lyriques ioniens spécialement. Sappho en première ligne.

Les Lesbiens entrent en scène dans la poésie grecque avec Terpandre, Alcée et Sappho. Les Lesbiens avaient conservé à Antissa les reliques du chantre de la Thrace, et c'est par eux que les différents modes, expressions distinctes des sentiments qu'il s'agissait de faire naître dans l'âme de l'auditeur, se trouvaient réunis au mode dorien, le vrai style national de la Grèce. Les fêtes d'Apollon Carnius, où étaient convoqués tous les aèdes de la nation, furent l'occasion d'un triomphe pour Terpandre, qui remporta le prix sur tous ses rivaux. Il s'aidait du mode lydien et du mode phrygien, lequel mode, né dans le culte orgiastique des Corybantes, était celui qui prêtait le plus à l'enthousiasme, à l'expression de la violence, des passions et même au délire.

Alcée, après Terpandre, réchauffa le feu sacré qui, quelque temps apaisé, avait été pourtant soigneusement entretenu dans l'île entière. Il se mêla aux événements qui changèrent plusieurs fois en peu d'années le sort de Mitylène, sa patrie. Homme de parti, il se livra à ses passions hostiles avec toute la verve, la vivacité des impressions et l'originalité des images que les anciens admiraient dans ses satires.

Comparant la cité à un navire battu par la tempête : *O navis referens in mare*, d'Horace, il fit un tableau violent du trouble, des désordres fomentés par les ambitieux : « C'est maintenant qu'il faut s'enivrer, c'est maintenant qu'il faut se forcer à boire, car Myrsilus est mort. »

Et quant à Pittacus qui l'avait amnistié : « Ce mauvais citoyen, ce Pittacus, le peuple, d'une voix unanime, l'a établi tyran de la cité infortunée, dévolue à un funeste destin. »

Toutefois, comme correctif à ses outrageantes épithètes, il disait que « les hommes sont le meilleur rempart de la cité », et aussi que « des emblèmes sur des boucliers ne font point de blessures ».

La condition des femmes chez les Éoliens et chez les Doriens était plus libérale que celle qui leur était faite par leurs frères d'Athènes ou d'Ionie. Les femmes n'étaient point enfermées dans le gynécée. Leur esprit était cultivé et elles pouvaient s'élever à la gloire littéraire.

Voilà ce qu'il faut observer pour Sappho en rappelant en même temps que Sappho n'était pas la seule Lesbienne qui se fût fait un nom par ses ouvrages.

Sappho est née quelques années plus tard qu'Alcée, à Mitylène également.

Sappho s'est inspirée surtout des effluves de l'amour, des brûlantes ardeurs de la tendresse exaltée.

Elle a créé le réalisme passionnel, *sapphique*.

Mais en même temps elle s'abandonne à la contemplation de la nature.

Voici comment Sappho caractérise la fraîcheur de la jeunesse et de la beauté : « Comme la douce pomme rougit sur la haute branche, au sommet de la branche la plus haute; les cueilleurs l'ont oubliée, mais ils n'ont pu y atteindre. »

Si la jeunesse est tout, la naissance et la richesse ne sont rien. Avec quel ton dédaigneux s'adresse-t-elle à une femme qui n'a pour elle que ces mérites profanes : « Morte, tu seras ensevelie tout entière, nul souvenir de toi, et la postérité ignorera ton nom; car tu n'as pas ton lot des roses de Piérie. Tu erreras sans gloire dans les demeures de Hades, voltigeant parmi les ombres des morts les plus obscurs. »

La femme qui a un époux pour la protéger, c'est, selon Sappho, la fleur qui s'épanouit dans un jardin et qui n'a rien à craindre des outrages des passants. Celle qui est abandonnée à elle-même, Sappho la compare à ces fleurs des champs dont nul ne prend souci : « Telle l'hyacinthe, que les bergers foulent aux pieds dans les montagnes; la fleur empourprée est gisante sur la terre. »

Ceci est impersonnel, mais sa personnalité propre perce souvent dans le cri de la passion. « Ma douce mère, je ne puis plus du tout

travailler à ma toile, tant la tendre Vénus m'accable du regret de ce bel adolescent. »

Alcée, que nous avons cité plus haut, s'était épris pour elle d'un amour malheureux. « Je voudrais parler, avait dit Alcée, mais la honte me retient. »

Sappho répondit : « Si ta pensée était pure et honorable, et si ta bouche n'allait pas s'ouvrir pour le mal, la honte ne serait pas sur ton visage, et tu ne craindrais pas de parler selon l'honneur. »

On trouve dans un autre fragment : « Eh bien, si tu es mon ami, cherche une couche plus jeune que la mienne : je ne puis recevoir tes embrassements, moi plus âgée que toi. » Est-ce senti !

Pour la suite des citations il faut compter avec la dissolution dont le nom de *Lesbienne* est demeuré comme témoignage irrécusable dans la langue grecque. Lucien dit : « Ce ne sont pas les hommes qu'aiment les Lesbiennes. »

Et Ovide, nommant quelques-unes des amies de Sappho, ajoute (c'est Sappho qui parle) :

Atque aliæ centum quas non sine crimini amari.

Voici du reste un morceau plus complet :

A UNE FEMME AIMÉE.

« Celui-là me paraît égal aux dieux, qui, assis en face de toi, écoute de près ton doux parler

« Et ton aimable rire : ils font tressaillir mon cœur dans mon sein ; la voix n'arrive plus à mes lèvres,

« Ma langue se brise, un feu subtil court rapidement sous ma chair ; mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent.

« Une sueur glacée m'inonde, un tremblement me saisit tout entière ; je deviens plus verte que l'herbe, il semble que je vais mourir.

« Eh bien ! j'oserai tout, puisque mon infortune.....»

Ici l'ode est interrompue.

Une autre pièce, qui nous est restée tout entière, est celle-ci :

A APHRODITE

« Immortelle Aphrodite, au trône brillant, fille de Jupiter, savante en artifices, je te supplie, n'accable pas mon âme de dégoûts et d'ennuis, ô déesse !

« Mais viens à moi, si jamais en d'autres temps, écoutant mes instantes prières, tu les exauças, et laissant la demeure de ton père, tu vins, ayant attelé

« Ton char doré; et de beaux moineaux agiles, qui faisaient bouillonner autour de la terre brune leurs ailes rapides, le traînaient du haut du ciel à travers les airs.

« En un instant, ils arrivèrent; et toi, ô bienheureuse, ayant souri de ton visage immortel, tu me demandas ce qui causait ma peine, et pourquoi je t'appelais,

« Et quels étaient les vœux ardents de mon âme en délire?

« Qui veux-tu de nouveau que j'amène et que j'enlace dans ton amour, ô Sappho !

« Car s'il te fuit, bientôt il te poursuivra ; s'il refuse tes présents, il t'en offrira ; s'il ne t'aime pas, il t'aimera, même quand tu ne le voudrais plus.

« O déesse ! Viens à moi encore aujourd'hui. Délivre-moi de mes peines cruelles ! Et tout ce que mon cœur brûle de voir accompli, accomplis-le ! et sois toi-même mon alliée ! »

Je pourrais multiplier les citations parce qu'elles sont bien dans mon sujet.

« Viens, déesse de Chypre, verser dans des coupes d'or un nectar mêlé de douces joies à mes amis qui sont aussi les tiens. »

« O Vénus à la couronne d'or, puissé-je gagner la partie ! »

« Je te donnerai ma chèvre blanche, et je te ferai des libations !..... »

« Pour moi, j'aimerai la volupté tant que j'aurai le bonheur de voir la brillante lumière du soleil et de contempler ce qui est beau. »

« L'amour brise mon âme, comme le vent renverse les chênes dans les montagnes. »

« Virginité ! Virginité ! tu me quittes ; où t'en vas-tu ? »

Et la Virginité répond :

« Je ne reviendrai plus à toi jamais, à toi je ne reviendrai plus ! »

« Je regrette, puis je désire. »

« Mes pensées se partagent et je ne sais ce que je poursuis. »

« .....Tiens-toi debout devant moi, ô mon ami ! et déploie la grâce de tes regards. »

« Ton visage est doré comme le miel. »

« A quoi donc, ô mon bien-aimé, te comparer avec justesse ? C'est à une branche gracieuse que je te comparerai. »

« Tous en commun tenaient des coupes et faisaient des libations, et souhaitaient toutes sortes de bonheur à l'époux. »

« Faites venir le beau Ménon, si vous voulez que vos banquets me plaisent. »

Mais tout s'oublie et tout finit aussi :

« Je t'aimais, Atthis, autrefois!.... »

« Gorgo m'ennuie horriblement!.... »

Parmi les lyriques ioniens, Anacréon, gracieux et charmant, prodigue les tableaux les plus fins. C'est la ciselure des coupes et la gravure du camée.

Le paysage sert pour lui de cadre merveilleux à quelque scène tendre ou joyeuse.

Telle est cette élégante esquisse du printemps :

SUR LE PRINTEMPS.

« Vois comme au retour du printemps les Grâces répandent les roses! Vois comme les flots de la vaste mer sont paisibles, unis et souriants! Vois comme le plongeon se joue dans les ondes! Vois comme la grue fend les airs! Le soleil brille d'une lumière pure, les sombres nuages sont dissipés, et les travaux des mortels brillent de tout leur éclat. La terre se couvre de fruits et montre l'olivier naissant; la sève de Bacchus éclate en bourgeons sur le cep; à travers les feuilles, à travers les rameaux percent les fruits impatients. »

Cette autre pièce, purement descriptive également, s'adresse à la cigale, vénérée des anciens par elle-même et comme une des voix mélodieuses du paysage.

SUR LA CIGALE.

« Que tu nous sembles heureuse, ô cigale, quand sur la cime des arbres, ivre d'une goutte de rosée, tu chantes comme un roi. Toutes les belles choses que tu vois dans les champs t'appartiennent; à toi tout ce que produisent les forêts. Amie du laboureur, tu ne fais de mal à personne, tu es vénérée des mortels, douce messagère de l'été. Les muses te chérissent; Apollon lui-même te chérit et t'a donné une voix harmonieuse. La vieillesse ne t'accable pas. Sage enfant de la terre, amante des chansons, impassible, n'ayant ni chair ni sang, tu es presque semblable aux dieux. »

Puis, il en revient à son thème favori, l'amour.

« L'amour m'a frappé comme eût fait un forgeron, de sa grande cognée, il m'a fait prendre un bain d'eau glacée! »

« Le poète, dit Platon, est chose légère, ailée et sacrée. »

Cette légèreté du poète, quand elle se détermine par le sentiment de la nature, peut atteindre à des effets d'une grâce incomparable.

A partir de cette époque nous entrons de plain-pied dans la région sereine de la poésie, de la philosophie et de l'art grecs, en leur complet épanouissement.

Les œuvres qui tranchent sur ce fond resplendissant sont, comme celles d'Anacréon, l'expression de la liberté d'allures et des mœurs, dans les institutions de la cité.

L'œuvre patriotique vient donc en première ligne des chants de l'époque; les plaintes personnelles, les accents intimes de libre expansion ne viennent qu'après.

Il y a un ordre de filiation entre les différents genres et la gamme des sentiments éveillés, surtout par les œuvres poétiques. Si ces divers sentiments ne sont pas une réalité, s'ils ne prennent pas l'accent de la vérité, nous demandons sérieusement en quoi ils peuvent nous intéresser, tandis que l'expression vraie de la nature nous domine en toutes ses acceptions.

D'un autre côté, les anciens sentaient si bien le besoin d'animer la nature qu'ils la peuplaient de demi-dieux, de sylvains, de faunes et nymphes pour parer les prairies, les bois, les forêts, les fleuves et les ruisseaux.

Pindare est le point culminant de la poésie lyrique grecque; mais sa forme devient subtile. Il affecte de tenir dans le vague et l'incertitude le fond de sa pensée afin que l'on puisse avoir le plaisir de la découvrir soi-même.

Il donne à ses épisodes un sens caché qu'il est besoin d'intelligence et de réflexion pour bien saisir.

Lui-même a caractérisé sa manière dans une description *des Iles des Bienheureux* : « J'ai sous mon coude, au fond de mon carquois, bien des flèches rapides qui ont une voix pour les habiles, mais le vulgaire ne les comprend pas. »

Dans le cadre que je me suis tracé, je recherche le vrai, le beau,

le sentiment de la nature; mais je dois rejeter le vague et l'ornement apprêtés ; quelques citations seules demeurent bien expressives pour l'époque :

« Le rêve d'une ombre, voilà les hommes. »
« Il faut ensemencer avec la main et non à plein sac. »

Il y a eu là matière à imitation.

Pindare, en effet, est le premier parmi les poètes grecs qui ait évoqué des divinités abstraites, telles que :
« L'aimable Tranquillité, fille de la Justice. »
La tempérance, etc., etc.

Avec Pindare, on le voit, la grande poésie, le haut lyrisme restent dans l'hypothèse du mythe hellénique trop souvent détaché de la nature, car nos citations sont parmi celles qui s'y rattachent le plus.

Pindare oublie, avec une sorte d'affectation, les anciennes affinités des dieux de l'Olympe avec le monde extérieur.

La poésie est vide lorsqu'elle n'emprunte rien à l'une des formes quelconques de la nature ; elle s'amplifie, au contraire, lorsqu'elle reflète les milles facettes du monde extérieur et les pénètre d'une harmonie, véritable révélatrice de l'infini.

Pindare chante, exalte, entraîne ; mais cette poésie musicale, sentencieuse, religieuse même, n'emporte pas avec elle l'élan du cœur humain.

Cet état de spiritualité factice entraîne après lui l'énervement de la pensée et des croyances traditionnelles, maintenues encore dans les hautes régions par les efforts combinés du patriotisme en face de l'invasion, du prestige du drame antique sur la scène, pour le sentiment intime.

Les arts dans leur première expansion.

Cette évolution se poursuit dans les arts de la Grèce.

La statuaire commence à se détacher de l'architecture quand, par suite de l'influence envahissante de l'idée personnelle, la figure de l'homme entre en possession de son indépendance, de sa majesté et de sa domination sur le monde extérieur.

Avant Phidias, Calamis et Myron, et ensuite Polyctète, marquent le plus haut point de l'influence dorienne.

Calamis s'est illustré par la manière dont il rendit *les chevaux*.

Polyctète par ses statues d'*Athlètes*, son *Joueur d'osselets*, ses *Jeunes Filles portant des corbeilles;* enfin, une statue que l'on appela *le Canon* ou *la Règle*, dont les jeunes artistes se servaient pour connaître les proportions qui expriment le mieux la nature de l'homme pourvu de la jeunesse, de la force et de la santé. Lesdites proportions telles que nous les voyons dans *le Discobole, l'Achille* et *le Bacchus*, *l'Hercule* et *l'Apollon*. C'est-à-dire viriles.

Aussi l'on cite encore de Polyctète, *un Jeune Homme ceignant sa tête, un Athlète se frottant avec un strigil,* figures régulières et pourtant considérées comme parfaites en raison de leur belle ordonnance.

Myron, que la Grèce entière admirait, avait su exprimer la vie. Sa *Vache allaitant son veau* reste comme le type éclatant du *naturalisme* grec. Son fameux *Discobole* y ajoute la force.

C'est de l'imitation exacte comme art isolé, mais ce n'est pas encore l'invention.

L'imitation rigoureuse est un mode inférieur de reproduction et surtout d'interprétation; plus les choses, au contraire, seront douées de vie extérieure sensible, plus elles s'élèveront à un mode supérieur.

Il restait donc encore un pas à faire pour entrer dans la pleine possession du génie grec.

La virilité, la précision, la pureté des formes, la force, l'énergie, la variété des mouvements, apanage du sentiment dorien, étaient acquis à la statuaire antique.

Mais l'expression des figures, la valeur de l'ensemble, le choix parmi les attributs de la beauté, le goût présidant à l'arrangement et à la distribution des sujets, la marque du grand art sont d'essence attique.

Phidias est l'expression la plus complète de la fusion des deux genres dorien et ionien ; après la transition ménagée entre l'art symbolique égyptien et l'archaïsme éginétique, Phidias apporte, en ses œuvres et dans sa direction suprême, un sentiment contenu et impersonnel qui élève l'art grec jusqu'à la perfection de la forme ionienne.

Calamis, Myron, Naucydès, Polyclète, représentaient surtout la force en son principe d'action; Phidias, l'expansion de la spiritualité, l'idéalisme triomphant.

Aux grandes époques, telles que celle de Périclès, les principes se fondent, les diverses tendances se réunissent, les grands talents se tiennent la main; il en résulte des œuvres qui s'imposent aussi bien par leur ampleur et leur connexité que par leur variété. C'est alors que l'art prend possession de ses titres les plus solides à l'admiration universelle.

Phidias, sculpteur athénien, mais dorien par l'éducation, est un des personnages de l'antiquité dont la réputation s'est maintenue avec le plus d'éclat. Son premier ouvrage important paraît avoir été une statue de Minerve qu'il fit pour les Platéens. Elle fut élevée, dit-on, avec le prix des dépouilles enlevées aux Perses à Marathon.

Phidias a dirigé toute une école de sculpteurs, dans le sens du plus pur idéal.

Cette subordination d'un grand nombre d'artistes de différents arts à une œuvre commune, telle que *l'Acropole* et *le Parthénon*, marque le sommet de la puissance de l'idéalisation dans la composition artistique et la hauteur de l'effet produit par ce déploiement des plus hautes facultés.

Les œuvres purement individuelles, quelque larges qu'elles soient, ne peuvent pas participer de cette universalité. Aussi, quand un but aussi large est atteint, il est difficile de rester en possession plus longtemps de l'immense renommée attachée à ces immortels chefs-d'œuvre.

Phidias personnifie donc, pour les arts de la Grèce, la science et la pureté, la force, la grâce, toutes les qualités de l'âge viril : « Il occupe le point précis, la juste conjonction » du siècle de Périclès, sans mélange des défauts de la décadence.

C'est cette haute direction et cette vue d'ensemble qu'il s'agit d'exprimer ici, effaçant les titres particuliers pour leur substituer l'œuvre générale du siècle. Elle se résume dans *l'Acropole* d'Athènes, où tout est merveille.

Le Parthénon en est le monument le plus riche par l'ensemble et la haute expression de ses chefs-d'œuvre, où se trouvaient les plus précieux éléments de la sculpture et de la peinture grecques.

Le temple était d'ordre dorique. C'est la perfection du style, dans le caractère des ornements, l'énergie des métopes, la vitalité superbe des frises courantes, émergeant en courses, combats, sacrifices et processions.

La perle de l'Acropole est *le Pandrosion.*

Le Pandrosion présente un entablement supporté par deux filles en place de colonnes. Ces jeunes filles sont la représentation de jeunes vierges athéniennes et connues sous le nom de *Canéphores.*

Dans ces cariatides symétriquement placées et légèrement hanchées en sens inverse, le buste et le corps de la jeune fille se dégagent complètement ; les bras seuls sont tronqués.

La tête est ferme, calme, superbe d'allure ; les traits d'une grande délicatesse.

La coiffure bien dégagée, malgré le ravissant chapiteau qui n'est qu'une applique, une sorte de coussinet d'une grande pureté de ligne et de forme.

Les cheveux déployés et flottant avec élégance sur le fond des draperies ; les draperies et plis du vêtement sont nobles et habilement agencés.

Les épaules sont fermes, robustes, tendues sans effort pour supporter le poids du fardeau que comporte toute charge acceptée.

Les seins sont bien accusés, décents, sans recherche érotique.

Les pieds amplement découverts et finement découpés.

L'ensemble est d'une grâce admirable, harmonieux et sévère.

L'emploi des cariatides, figures entières engagées ou introduites dans la construction, ne s'est pas borné au Pandrosion d'Athènes ; il y en a de fort belles aussi dans le temple des Géants, à Agrigente. Ici ce sont des figures d'hommes, musculeuses et puissamment énergiques, arc-boutées à la construction dans une stature des plus robustes et dans une pose des plus franchement accusées pour l'effort qu'elles doivent soutenir.

Ceci dénote l'heureuse et habile prévoyance des artistes grecs qui savaient combiner et calculer leurs effets, dans le but de plaire, d'intéresser et d'instruire.

Phidias, le haut inspirateur et ordonnateur de ces grandes conceptions, représente donc ici l'Idéalisme triomphant et la puissance du génie qui s'impose.

Après Phidias, le lien d'union est rompu; la statue se dégage du temple et du bas-relief, le tableau de la fresque. Les forces de la Grèce se divisent en même temps dans des luttes fraticides et fatales à sa grandeur.

De l'architecture surtout procèdent les autres arts; la sculpture en premier lieu.

Les Grecs ont, avant tout, le culte de la forme et de la beauté plastique. « C'est le propre des Grecs de ne rien voiler. » (Pline.)

Le *nu* n'est indécent, n'est impudique que lorsqu'il est une recherche en dehors de la vérité de la nature, lorsqu'il devient un excitant aux sens et à l'imagination sous une intention frivole, orde ou vicieuse [1].

Toutefois cette représentation du corps humain dans la beauté idéale de ses proportions, dans la pureté de ses lignes, « dans l'orgueil de sa personnalité indomptable, dans sa force de résistance à la nature [2] », est faite pourtant au détriment de ce qui n'est pas l'homme lui-même, laissant dans l'ombre ce qui le rattache à la nature qui l'environne et le complète.

La sanction de cette énergie vitale du culte de la forme et de la beauté idéale est la profusion et la haute valeur des œuvres d'art, qui, de la Grèce, se sont répandues sur l'univers entier.

Quelque fondées que puissent être les revendications idéalistes, on ne me fera pas renoncer à porter au compte du réalisme et du naturalisme antiques, dans leurs formes les plus vraies et aussi les plus épurées, la plus grande partie des œuvres qu'ils nous ont laissées.

Je mettrai de côté les grands dieux.

A côté des dieux sévères pour les âmes fortes, venaient les dieux indulgents pour les âmes douces, les déités protectrices de la grâce, de l'amour, du plaisir et de l'ivresse même.

Pour les hommes les attributs sont innombrables ; aucune figure ne saurait à elle seule représenter le type humain ; aussi la perfection

1. La beauté statuaire est chaste parce qu'elle est le type générique et ne porte pas la marque individuelle.

2. V. DE LAPRADE.

d'une telle figure, voulant atteindre à une généralité trop élevée, n'aboutirait qu'à une pure abstraction muette, désespérante, qui ne répondrait à aucun sentiment de vie ou d'accent terrestre. Quand le type ainsi créé par l'artiste grec devient si rapproché de la perfection, il atteint le dieu mythologique ; mais en exaltant l'homme outre mesure, on abaisse la Divinité.

Le type humain est bien représenté par *Mars* (Borghèse) ou l'*Achille* du Louvre, guerrier au repos.

La musculature en est énergique ; la tête jeune et belle sans être efféminée. Il a tous les attributs de la force, comme Hercule ceux du dévouement, Bacchus de la jeunesse et de l'ivresse.

Le type féminin est multiple également.

Il s'impose dans Vénus en ses formes diverses. Une salle est uniquement consacrée à la plus célèbre statue du Louvre, *la Vénus de Milo*.

L'attrait de la sublime beauté révélée par les splendeurs de la ligne et de la forme.

La Vénus d'Arles.

L'expression la plus complète qu'il soit possible de la beauté ; corps et visage ; beauté admirablement sentie, confiante en sa force et sa séduction. Le miroir d'un côté, la pomme de l'autre, en sont les témoins irrécusables. Peu d'apprêt dans la chevelure ; la tunique lâchée pour faire valoir la splendeur des formes.

La Vénus de Médicis est due à Cléomène.

La grâce du maintien, la beauté de la tête, l'élégance des formes en font, dans sa nudité, une irréprochable image de la femme désirable et provocante par sa simple attraction féminine et divine.

A cette statue sont joints quelques attributs de la déesse : des amours portés sur un dauphin.

La Vénus de Gnide est fort belle également ; la déesse s'y accuse par un maintien pudique. Il se dévoile dans la merveilleuse harmonie de toutes les lignes qui en tracent les formes. Elle tient en main le simple appareil qui pourrait la protéger, « un voile replié ».

La Vénus accroupie.

Les replis des chairs, la fermeté des seins, la courbure des hanches, la splendeur du torse, la souplesse des jambes diversement inclinées, en font, sans la tête, un ensemble des plus parfaits. C'est de la chair, palpitante encore sous l'étreinte de l'Amour (Cupidon) qui devait forcer cette attitude. Les doigts de l'enfant sont encore appliqués sur le torse que, sans doute, ils maintenaient.

Toutes ces figures, tous ces torses d'*Aphrodite* sont la consécration du réalisme de la chair.

L'*Hermaphrodite* en est l'expression corrompue.

Pour fixer l'expression des instincts de l'animalité, les caractères plus accusés du vice et de la laideur, la Grèce a inventé les faunes et satyres, les centaures, les sirènes, trahissant par quelque caractère extérieur, — les oreilles de chèvre, la face épatée, un corps de bouc, de cheval ou de poisson, — leur origine bestiale, exprimant ainsi l'amour lascif, l'ivresse, les folles débauches; mélange ingénieux de l'homme et de la bête, auquel pourtant l'artiste grec ne pouvait se résoudre à supprimer toute expression sensualiste d'un reste de beauté humaine.

Avec Diane, avec la Polymnie d'Ariane, on entre dans un ordre de composition plus voilée.

Pour l'Ariane (Copie) l'abandon légendaire est flagrant, mais la pose et la *morbidezza* en relèvent la grande beauté. Le doux mouvement des bras, l'un replié sur la tête, l'autre la soutenant, symbolisent admirablement l'attente désespérée.

Une *Victoire* ailée, placée au sommet du nouvel escalier, a été trouvée dans l'île de Samothrace.

Cette proue de navire, base et statue, célébrant une victoire navale remportée par Démétrius Polyorcète, 305 ans avant Jésus-Christ, est la représentation de la déesse des combats. La Victoire s'élance d'un bond à la prise de la flotte ennemie. Le mouvement d'élan est des plus larges et les draperies flottantes rattachées sur les seins, à la naissance du col, et repliées à la ceinture, sont du plus imposant effet.

Tous les sentiments, toutes les situations morales ou complexes de la vie ont donc été représentés par la statuaire antique, sans effort apparent.

La peinture chez les Grecs a suivi un développement et un mouvement de progression parallèles à ceux de la sculpture.

Les causes d'altération en étant plus profondes, les documents plus fugitifs, toutes traces de ces peintures sont aujourd'hui perdues pour nous.

Toutefois les auteurs anciens ont laissé de précieux renseignements sur ce sujet et de nombreuses informations sur la vie des grands peintres de cette époque.

Renouant la suite des temps, il faut s'y référer.

Les bas-reliefs anciens, les frises courantes dans l'intérieur des temples, l'usage symbolique de la polychromie ont développé de bonne heure chez les Grecs le sentiment des grandes compositions rappelant les faits historiques ou légendaires, dont Homère avait recueilli les plus belles traditions.

C'est dans ce sens surtout que sont énumérées par Pline et par Pausanias les productions des premiers peintres grecs.

Polygnote vient au premier plan[1].

Polygnote de Samos fut l'ami de Cimon, il avait décoré le *Pœcile* d'Athènes et refusa d'être payé de ce travail.

On dit que la sœur de Cimon, fils de Miltiade, la belle veuve Elpinice, consentit à lui servir de modèle pour la figure de Laodice, l'une des filles de Priam; il prit en effet une grande partie de ses sujets parmi les épisodes de *l'Iliade*; ces vastes compositions pouvaient réunir, assure-t-on, jusqu'à deux cents personnages.

M. Beulé a conjecturé que *le Sacrifice de Polyxène* aurait inspiré à Euripide le plus touchant passage de sa tragédie d'*Hécube*. Néoptolème, fils d'Achille, a tiré de sa gaine le couteau doré... On laisse libre la jeune vierge, qui veut descendre parmi les morts non pas en esclave, mais en reine...

« Prenant ses voiles au-dessus de l'épaule, elle les déchire jusqu'au milieu des flancs; elle découvre ses seins, beaux comme ceux d'une statue ; puis posant le genou à terre : « Voici ma poitrine, jeune « guerrier, si c'est là que tu veux frapper; si c'est à la gorge, la voici « prête et tournée comme il faut. »

Il y a là déjà une tendance bien accusée de vitalité et d'énergie, en dehors du sentiment décoratif.

1. Les ombres étaient alors indiquées par de simples hachures brunes (à la sanguine) ou noires sur fond neutre ou teinté.

Polygnote se servait, d'après Pline, d'une peinture à l'encaustique.

L'expression tragique ou plastique se modèle sur les tendances ou mœurs d'une époque, et c'est précisément cette expression qui va rehausser encore, s'il est possible, l'élan poétique et artistique de la nation grecque.

Je profiterai des documents historiques pour indiquer ici comment les anciens entendaient une composition de ce genre.

Le tableau de Polygnote représentant les dernières scènes de la prise de Troie était ainsi conçu: dans le fond, on voit les remparts de la ville s'abîmer dans les flammes; sur le rivage de la mer, Pyrrhus poursuivant et massacrant les derniers Troyens échappés à l'incendie; puis les monceaux de butin qu'on entasse sur le navire; le long cortège des femmes et des enfants captifs qui jettent un dernier regard vers la ville en cendres; parmi les vaisseaux, un vaisseau plus grand, plus orné, est déjà prêt à lever l'ancre. Les tapis précieux, les trophées d'armes, les vases et les trépieds d'airain sont amoncelés sur le tillac; des Troyennes, torse nu, cheveux épars, fers aux pieds et aux mains, se meurtrissent la poitrine. Debout, parmi le butin et les captives, impassible, sereine, toujours belle, la femme de Ménélas, la divine Hélène, sourit en se contemplant dans un miroir d'acier poli.

Ce seul exemple nous semble prouver surabondamment l'expression réaliste du peintre grec.

Ces grandes compositions n'offraient, il est vrai, ni la variété des couleurs, ni les effets d'ombre et de lumière, ni la science des tons et de la perspective, mais elles charmaient pourtant par la correction du dessin et l'inimitable pureté des contours enseignée par la statuaire. Cette peinture est encore sculpturale, sinon architecturale.

La peinture a des effets plus variés et plus saisissants.

Le dessin est le corps, la peinture est la vie.

Aussi la peinture se perfectionna rapidement au souffle de l'inspiration ionienne.

« Appollodore, dit Pline, ouvrit les portes de l'art et Zeuxis y entra. »

Dans une évolution parallèle, Zeuxis et Parrhasius ouvrent des voies nouvelles à l'art de la peinture par l'emploi plus étendu des couleurs et des ombres, qui donnent à leurs tableaux une expression de vie plus intense et plus frappante en sa vérité. C'est l'interprétation de la nature poussée à sa dernière limite. Il est certain aussi que la préoccupation de la vérité, de la réalité du *rendu* était pour les

Grecs une qualité supérieure à laquelle ils subordonnaient la valeur générale de l'œuvre.

Un des tableaux de Zeuxis faisait dire à Pétrone plusieurs siècles après son exécution : « Je n'ai pas vu sans frissonner des mains de Zeuxis, vivantes encore comme si elles étaient peintes d'hier. »

Nous laissons de côté le conte des raisins becquetés par les oiseaux et le tableau d'*Hélène* la courtisane, où Zeuxis avait, dit-on, rassemblé les traits et les formes des cinq belles jeunes filles que lui envoyèrent les habitants de Crotone ; mais on peut dire, après Cicéron et Quintilien, que Zeuxis l'emporta par le coloris et Parrhasius par l'expression. Un *Bacchus* de celui-ci donna naissance au proverbe corinthien : « Qu'est-ce que cela auprès du Bacchus? »

On cite de Parrhasius également une *Nourrice crétoise* et *le Peuple d'Athènes.*

Ce sont là des réalités qui s'affirment soit comme représentation des forces naturelles, soit comme fixation d'un type ou d'un groupe précis et vivant.

Après Zeuxis et Parrhasius, on cite encore trois peintres restés fameux dans l'antiquité. Ce sont Androcides, Timante et Eupompe.

Androcides avait représenté des monstres marins entourant l'écueil Scylla et ces poissons étaient si admirablement rendus que les anciens disaient qu'il les aimait énormément et qu'il s'en nourrissait toujours.

Il n'y a là certainement qu'un effort de réalisme dans l'imitation de la nature.

Mais Timante avait représenté *le Meurtre de Palamède*, tableau qu'on avait placé à Ephèse et qui fit une grande impression sur Alexandre le Grand.

Timante remporta le prix sur Parrhasius dans un concours dont le sujet était *Ajax disputant à Ulysse les armes d'Achille* ; mais son œuvre la plus fameuse est *le Sacrifice d'Iphigénie*, dans lequel il avait voilé la tête d'Agamemnon en signe d'une grande affliction.

Eupompe ne nous est connu que par la description d'un seul tableau représentant un *Vainqueur aux jeux gymniques*. La célébrité de ce tableau s'explique par le goût du peuple grec pour ces jeux publics.

Eupompe fonda une école à Sicyone d'où sortirent un grand nombre d'artistes illustres, entre autres Pamphile qui fut le professeur

d'Apelles. On connaissait de lui quatre tableaux, suivant Pline; le premier représentait *l'Intérieur d'une famille;* — c'eût été un document bien utile pour nous : — le second un *Combat* donné devant la ville de Phlius ; le troisième une *Victoire des Athéniens* et le quatrième *Ulysse dans son vaisseau ;* toujours sous l'inspiration d'Homère.

A côté de l'école de Sicyone s'élève l'école d'Athènes dont Nicias fut le chef.

Son œuvre principale est un tableau dans lequel Ulysse évoquait l'ombre des morts, et dont le roi Attale lui avait offert un prix énorme qu'il refusa.

Euphanor de Corinthe avait peint *les Douze grands dieux*, un *Thésée* très fameux, et pour le Céramique d'Athènes une figure symbolique de cette ville.

Toutes ces œuvres dont la nomenclature s'énumère dans sept chapitres de Pausanias marquent l'empreinte d'une grande époque correspondant aux triomphes des lettres grecques.

Le retour à la poésie prend son accentuation de la tragédie et de la comédie grecques.

Après Pindare, les tragiques grecs, planant dans les hautes régions de la pensée, font ressortir tous les mobiles nobles, généreux, forts et virils des actions humaines.

Eschyle et Sophocle sont les soldats de Salamine et de Samos, Euripide naquit à Salamine; il a vu le jour, dit-on, pendant la bataille même et fut élevé pour être athlète.

La nature de l'homme portée à sa plus haute expression par le sentiment de sa force, le respect de la divinité en dépit des afflictions et châtiments qu'elle inflige et commande, la contemplation suprême des vertus et de la morale, la souveraineté nationale et la valeur des peuples hellènes sont leur constante préoccupation et leurs sujets favoris.

Les deux premiers tragiques marquent le sommet de la puissance dramatique.

C'est encore la pleine floraison de la grâce et de l'esprit attiques, répercutés dans les cités libres et puissantes en face des *barbares*.

Euripide en forme le déclin.

Les poètes antiques ont été des précurseurs. Ils ont jeté les

grandes assises des effets poétiques et artistiques : amour, famille, patrie.

Ils ont exprimé tous les sentiments naturels, peint tous les tableaux extérieurs, recherché tous les puissants mobiles de nos actions : haines, jalousies, faveur, enthousiasme. Ils ont partagé les efforts et l'exaltation de toutes les luttes patriotiques, idéales et morales. Cela en se pénétrant de la nature humaine et universelle, et se fondant en aspirations passionnées dans la grande harmonie des lois éternelles et divines.

Les grands artistes n'ont pas fait autre chose.

Après les poètes lyriques, viennent les philosophes, poètes eux-mêmes, et les écrivains et penseurs de la nation hellénique.

La réalité, la vérité révélée par eux et basée sur les premières données scientifiques, rectifie plus tard et développe le sentiment de la nature.

L'humanité tend à s'éclairer et à s'instruire.

L'éclatante pléiade des grands hommes du *siècle de Périclès* s'impose au respect universel. Hérodote, Hippocrate, Anaxagore et Socrate, auxquels viendront s'adjoindre Thucydide, Xénophon, Platon et Aristote, sont les instituteurs du genre humain.

Ils établissent le lien profond qui caractérise les œuvres de la pensée. Ce lien historique est à la fois ethnique, politique, intellectuel, artistique et moral.

Il se traduit par les aspects les plus divers des conceptions humaines.

La sanction morale de cet état de progrès intellectuel est son rayonnement sur le monde entier et la puissance d'expansion de la nation grecque à l'apogée de sa grandeur artistique et littéraire.

En même temps, la science, à son berceau, prépare les voies des découvertes qui renouvelleront la face du monde.

La science viendra plus tard apporter la part de sa certitude aux écarts et aux travers de l'imagination.

Dans l'ordre naturel, la médecine avec Hippocrate, la physique, l'histoire des plantes et des animaux, avec Aristote, *in universis rerum natura operibus* (Pline), marquent l'ensemble des progrès opérés dans cette voie. Premier contingent des connaissances humaines.

Quant à la poésie, elle se complète largement par la grandeur des tragiques et la libre parole des comiques grecs.

Les tragiques grecs.

La tragédie grecque est sortie d'un chœur en l'honneur de Dionysios; originaire de Thrace, pays sombre et sauvage.

Dans l'Attique, le culte des dieux en général perdit ce caractère violent pour s'épurer au souffle des croyances mythologiques nouvelles.

Les premiers tragiques grecs s'en inspirèrent fortement.

Aux fables mythologiques se sont jointes les légendes qui ont marqué d'une empreinte profonde des familles prédestinées ou consacrées, telles que les Atrides, les Pélopides, les Héraclides, les Labdacides, etc., dont descendaient la plupart des héros d'Homère. Il faut remarquer, en effet, que presque tous les héros d'Homère sont de la lignée des dieux ou demi-dieux à la deuxième ou troisième génération. Achille, Agamemnon, Ajax, Ulysse, Pâris, Hélène, etc., sont les descendants de Thétis, de Pélops, de Sisyphe, de Léda, etc.

Cette sorte de fatalité attachée à quelques familles et se poursuivant dans la suite des générations est une idée fort ancienne dont nous trouvons une analogie dans la Bible elle-même.

C'est une explication naïve et poétique de ce principe d'hérédité dont la science moderne a fait une application aux diverses prédispositions impulsives ou dégénérescences individuelles dont nous retrouverons l'exemple dans les époques postérieures, et à la nôtre surtout; c'est un commentaire de bien des désordres de la volonté, souvent une atténuation des mobiles qui poussent un homme au crime, une sanction morale des remords de la conscience, un sens profond sous lequel se cache une vérité naturelle. On peut donc les considérer, par une vue supérieure, comme un effort pour rendre compte de certains phénomènes moraux qui paraissent inexplicables, des passions insensées, des troubles étranges qui s'emparaient de personnages légendaires : Phèdre, Médée, Oreste, OEdipe.

Dans sa tragédie des *Perses*, Eschyle exprime ainsi cette loi morale d'une haute signification : « Lorsque l'homme pousse lui-même, le dieu aussi met la main à l'œuvre. » Ce que le latin a traduit : *Quos vult perdere Jupiter dementat.*

La morale se dégage ainsi des prescriptions divines.

Dans *les Euménides*, l'antique loi de vengeance doit faire place, selon le sentiment du poète, à une autre loi plus sainte, l'expiation par la prière et le repentir, et la réhabilitation du coupable.

La tragédie est l'œuvre d'art dans laquelle l'impression réaliste peut prendre, au gré de son auteur, la forme la plus saisissante; cette impression se trouvant facilement accrue par l'ampleur du spectacle, la splendeur de la mise en scène et par l'émotion ou la terreur inspirées aux spectateurs.

Je ne puis pas m'appesantir sur le théâtre d'Eschyle, mais il rentre dans mon sujet d'en donner quelques indications d'ensemble.

Une idée morale et généreuse ressort de chacune de ses tragédies.

Le Prométhée enchaîné est la révolte contre les arrêts de Jupiter impitoyable, poussé à la vengeance en raison de son inflexible orgueil; cette révolte est poussée dans l'esprit du poète, comme dans le dialogue du patient, jusqu'à la menace d'une déchéance du Dieu suprême en face des progrès de l'humanité et du libre essor des arts qui s'y rattachent.

Tel le poète réprouve la poursuite de Junon à l'égard de la fille d'Inachus, Io, aimée de Jupiter.

Il appelle ainsi sur elle tous les sentiments de la plus profonde commisération :

« Vous désirez connaître toute mon histoire; je n'en veux rien dissimuler. Pourtant il est pénible à mon cœur de dire la cause de cette tempête soulevée contre moi par une main divine, et de ma déplorable métamorphose. — Sans cesse des songes venaient, pendant la nuit, voltigeant vers ma chambre virginale. Ils me disaient dans leur caressant langage : O jeune fille, pourquoi si longtemps garder ta virginité? Ton bonheur est grand! tu peux aspirer au plus glorieux des hyménées. Ta vue a embrasé Jupiter des feux du désir; avec toi il veut partager les voluptés de Cypris. Eh! ne vas pas, belle enfant, dédaigner la couche de Jupiter! Descends plutôt vers les champs de Lerne, vers ces fécondes prairies où paissent les troupeaux de ton père, où s'élèvent les étables de ses bœufs. Hâte-toi, rassasie enfin le désir qui brûle dans les yeux de Jupiter. — Tels sont les songes dont chaque nuit, pour mon malheur, j'étais assaillie. Je fis effort de courage; je dis à mon père quelles apparitions venaient me hanter dans l'ombre des nuits. »

Là encore le beau rôle n'est ni au dieu ni à la grande déesse, il est à la jeune vierge.

Les Perses et *les Sept contre Thèbes* sont des tableaux si réels et

si puissants que, à leur lecture, on pourrait presque s'écrier comme Eschyle à Salamine : « J'étais là. » Et il le prouve par la vérité et la netteté de ses récits. La terreur et la pitié sont évoqués par le poète sur Thèbes menacée du pillage et de l'incendie.

La vie, le souffle belliqueux sont largement épandus sur ces œuvres patriotiques et nationales ; la compassion pour les vaincus ajoute à l'effet de ses récits.

La justice, surtout, dirige son cœur et ses pensées, lui inspirant cette sentence de l'évangile :

« Tu as tué par l'épée, — tu as péri par l'épée. »

Et ceci encore : « La justice conserve son éclat, même dans les chaumières enfumées, elle récompense une vie passée au sein de la vertu. Mais l'or et la fortune, quand les mains sont souillées, n'arrêtent point ses yeux ; elle fuit, elle cherche une demeure sainte. Son encens ne se prostitue pas devant l'opulence puissante, mais marquée du sceau de l'infamie : en toute chose ce qu'elle regarde, c'est la fin. » (*Orestie*, Agamemnon.)

Eschyle continue ainsi :

« Il est une vieille parole, depuis longtemps répétée parmi les hommes : « Quand l'opulence d'un mortel est à son comble, elle devient féconde, elle ne meurt pas sans enfants; et le rejeton de la fortune heureuse, c'est une irréparable misère. » Moi seul je pense autrement. Une action impie en met au monde bien d'autres, enfants dignes de leur race; mais le bonheur, dans la maison des justes, a toujours le bonheur pour fils.

« Oui, une faute antique fait naître d'ordinaire une faute nouvelle, chez les mortels méchants, tôt ou tard, à l'heure marquée par le destin. La nouvelle est mère à son tour : ténèbres, invincible génie des crimes, audace impie, noires infortunes qui renversent les palais, ces enfants ont tous les traits de leur famille! »

La famille des Atrides par l'enivrement de son orgueil, par une infatuation désordonnée de sa puissance, avait mérité un châtiment qui la précipite vers des actes déplorables. En expiation de ces fautes, Oreste porte la peine du péché original.

Tel est le sujet de *l'Orestie*.

Agamemnon est le roi de Mycènes et d'Argos et gendre de Tyndare, roi de Sparte ; c'est donc une race dorienne que le poète met en spectacle.

Cassandre, sa fille, pour venger la mort de son père, ne recule devant aucune crainte.

Clytemnestre, pour justifier son crime d'homicide adultère, en fait résolument l'apologie.

Je cite ce dernier passage seulement :

CLYTEMNESTRE, *le crime accompli.*

Tout à l'heure j'ai longuement parlé, et comme il convenait à la circonstance ; maintenant je ne rougirai point de démentir mon premier discours. Comment, sans le mensonge, préparer la ruine d'un ennemi qui semble nous être cher? Comment l'envelopper d'un réseau fatal, dont nul effort ne le puisse dégager? Il y a longtemps que j'avais perdu la bataille, il y a longtemps aussi que je méditais ce nouveau combat : l'ennemi a été abattu, et moi je suis restée debout victorieuse. J'avais tout préparé, j'en dois convenir : il ne pouvait ni fuir ni défendre sa vie. Je l'enveloppai, comme on fait les poissons, dans un filet sans issue : c'était un riche voile, mais un voile de mort. Deux fois je le frappe, deux fois il pousse un cri plaintif, et ses membres se détendent. Tombé, un troisième coup l'achève ; et Pluton, le gardien souterrain des mânes, a vu ses vœux comblés. La victime expire ; les convulsions de la mort font jaillir le sang de ses blessures ; et la rosée du meurtre tombe en noires gouttes sur moi, rosée aussi douce à mon cœur que l'est pour les guérets la pluie de Jupiter, dans la saison où l'épi sort de l'enveloppe. Voilà ce qui s'est passé. Vous que je vois en ces lieux, vieillards d'Argos, partagez ou condamnez ma joie, peu m'importe ; moi je m'applaudis de mon action. S'il était permis de verser des libations sur un cadavre, c'est ici qu'il serait juste, plus que juste de remercier les dieux. Cet homme avait comblé d'exécrables horreurs la coupe des Pélopides ; et c'est lui-même qui l'a bue au retour.

LE CHOEUR

Nous admirons l'impudence de ton langage !
Une femme insulter ainsi son époux !

CLYTEMNESTRE

Vous me prenez pour une femme sans résolution ; mais quand je vous raconte et vous explique ce que j'ai fait, mon cœur ne tremble pas. Louange ou blâme, tout ce que tu diras de moi m'est égal. (*Montrant le cadavre d'Agamemnon.*) Voilà Agamemnon, mon époux ; et voilà la main qui l'a tué. La besogne est d'une digne ouvrière. J'ai dit.

La beauté tragique du personnage de Clytemnestre est précisément cette franchise dans l'aveu du crime qui est la marque de la passion violente. Elle se retranche à peine derrière les circonstances atténuantes qui pouvaient être le meurtre odieux de sa fille Iphigénie et la jalousie contre les esclaves du roi, Briséis, et Cassandre elle-même.

Cette indomptable frénésie motive la scène suivante qui en est l'expiation.

Oreste venge sur Clytemnestre la mort de son père Agamemnon.

Oreste est ainsi le bras de la divinité.

Les dieux dans Eschyle prennent une signification morale, en conservant la beauté humaine dont s'est inspirée la sculpture éginétique.

Cet autre fragment d'Eschyle est empreint du naturalisme le plus corsé. Il est tiré d'un drame satirique, *les Argiens :*

« C'est lui qui se servit contre moi d'une arme ridicule. Il me lance un fétide pot de nuit, et il m'atteint ; au choc, le pot se brise en éclats sur ma tête, exhalant une odeur qui n'était pas celle des vases à parfums. »

Comme compensation à cette trivialité grotesque, qui n'a rien du dithyrambe, il faut citer, pour terminer, ce tableau de la nature dans *les Danaïdes :* « Le ciel aime à pénétrer la terre ; la terre, à son tour, désire cet hymen. La pluie qui tombe du ciel bienfaisant a fécondé la terre, et celle-ci enfante aux mortels les puissants troupeaux et les moissons de Cérès. C'est à ces noces humides que les arbres doivent leur beauté et la maturité de leur fruits ; et tous ces effets viennent de moi. »

C'est couronner par un hommage à la nature l'ensemble des dons puissants dont le poète lyrique était doué au plus haut degré, du sentiment moral et du caractère dramatique.

Après Eschyle, Sophocle se conforme encore aux traditions homériques et à l'esprit même de ces traditions.

Il sait placer auprès du héros de son drame des figures plus douces, des âmes rigides qui font ressortir l'indomptable énergie du personnage principal et donnent naissance à des incidents pleins de vérité et de charmes. Ce sont Ismène auprès d'Antigone, Chrysothémis

auprès de l'implacable Électre, Tecmessa dans Ajax, Néoptolème dans la tragédie de Philoctète.

Je me bornerai à quelques citations indiquant ce sens absolument humain.

De tous les sentiments l'amour est certainement le plus universel.

Dans *Antigone :*

LE CHOEUR.

Amour, indomptable amour! toi qui fonds sur les puissants de la terre, et qui reposes sur les joues tendres de la jeune fille; toi qui franchis les mers et visites les repaires des bêtes sauvages, nul ne saurait t'échapper, ni parmi les immortels, ni parmi les hommes, ces êtres d'un jour, et qui te possède, devient furieux. Tu entraînes à l'injustice, pour leur malheur, les cœurs justes; ce trouble, ces querelles domestiques, c'est toi qui les as excitées. Il triomphe et l'emporte sur les plus saintes lois, l'attrait brillant des yeux de la jeune fiancée; car Vénus, l'invincible déesse, se joue des obstacles. Moi-même en ce moment je me laisse emporter à transgresser les lois, à ce spectacle, et je ne puis arrêter la source de mes larmes quand je vois cette jeune vierge, Antigone, avancer vers la couche où dorment tous les mortels.

Dans *les Trachiniennes :*

LE CHOEUR.

La puissance de Vénus éclate partout invincible. Je ne parle point de ses triomphes sur les dieux; je ne dis pas comment elle abusa le fils de Saturne, et le ténébreux Pluton et Neptune, le dieu qui ébranle la terre; mais quels adversaires dissemblables en vinrent aux mains, avant l'hymen, pour posséder Déjanire, et comme ils firent voler la poussière dans leurs luttes sanglantes.

L'un était Achéloüs, du pays des OEniades, fleuve impétueux, sous la forme d'un taureau à quatre pieds, armé de cornes menaçantes; l'autre venait de Thèbes, consacrée à Bacchus, agitant dans ses mains un arc, une lance, une massue : c'était le fils de Jupiter. Tous deux, enflammés d'amour, descendirent alors dans la lice; seule, Vénus, la déesse qui préside à l'hymen, assistait comme arbitre au combat. Quel bruit confus de bras, d'arcs et de cornes de taureau! comme ils luttaient s'enlaçant l'un l'autre! comme ils se frappaient mutuellement la face et gémissaient tous deux! Cependant la jeune beauté était assise sur la colline élevée, attendant l'époux qui lui était destiné. Je répète

ce que m'a raconté ma mère; la jeune fille objet de la lutte en attend tristement l'issue; puis elle partit, loin de sa mère, comme une génisse délaissée.

Déjanire, trompée, espérant ramener son époux, ne craint pas de lui envoyer la fatale tunique de Nessus; elle joint la feinte à sa sourde jalousie, en adressant à Hercule ce philtre trompeur qui doit le consumer dans d'horribles souffrances.

C'est par une feinte également qu'est amenée la reconnaissance d'Électre et d'Oreste dans le palais de Clytemnestre.

Cette scène touchante d'*Électre* est une des plus belles conceptions du théâtre antique.

L'instabilité des choses humaines, la vanité des prévisions de bonheur et de fortune sont très énergiquement exprimées dans l'*Œdipe-Roi*.

La fatalité attachée à *Œdipe-Roi* se fond au doux rayon de la piété filiale, dans *Œdipe à Colone*; l'expiation se confond dans la sanction.

Thésée, prenant en main la défense des exilés contre leur persécuteur, permet au roi aveugle et vagabond de mourir du moins en paix, entouré de ses enfants. La vie, prolongée au delà de son terme ordinaire, ne laisse aucune perspective désirable.

LE CHŒUR.

Quiconque souhaite de prolonger son existence au delà de la durée ordinaire fait preuve d'une insigne folie, car une longue vie nous prépare bien des chagrins et la joie n'est jamais le partage de celui qui tombe dans l'excès du désir; mais en fin de compte arrive la mort, ce médecin suprême, lorsqu'apparaît la parque de Pluton, qui ne connaît de l'hyménée ni les chants ni la danse. Ne pas naître est le premier des biens; le second est, quand on a vu la lumière, de rentrer au plus vite dans le néant d'où l'on est sorti, car, dès que la jeunesse est arrivée avec son cortège de folles erreurs, qui peut échapper aux atteintes du malheur? Quels maux lui sont épargnés? Les meurtres, les séditions, la discorde, les combats, et pour finir survient la vieillesse abhorrée, impuissante, chagrine, délaissée, ce rendez-vous de toutes les misères humaines. C'est là que cet infortuné est venu comme moi. Tel qu'en hiver un rivage exposé au nord est battu, ébranlé par les vagues qui l'assiègent de tous côtés; ainsi les flots de l'adversité viennent sans relâche assaillir ce vieillard; les uns

arrivent du couchant, les autres du levant; ceux-ci des pays que le soleil éclaire au milieu de sa course, ceux-là des régions où souffle le vent du nord.

C'est à propos de l'*OEdipe à Colone* que Sophocle, traduit par ses propres enfants au tribunal des phratores, sous le prétexte d'incapacité pour la gestion de ses biens et de retour en enfance, lut aux juges le magnifique fragment de cette tragédie, où les vieillards de Colone font de l'Attique le plus admirable éloge et la peinture la plus vivement colorée, en empruntant à la nature ses plus fraîches conceptions dans toutes leurs évocations, descriptions, sentences et moralités.

Les tragiques grecs ont le sentiment du réel et du vrai dans toutes leurs évocations, descriptions, sentences et moralités.

Eschyle et Sophocle sont des esprits sains. Ils ont concentré dans leur pensée l'amour de l'égalité, de la liberté, les conciliant avec la vénération et la reconnaissance dues aux grands citoyens, tels que Cimon, Aristide et Périclès.

Euripide est au contraire un esprit troublé par l'avènement de la démagogie à laquelle, seul, Aristophane sut tenir tête.

Euripide a surtout recherché l'émotion. « Il est admirable, dit Quintilien, dans toutes les affections de l'âme, de celles particulièrement que fait naître la pitié; là, il est sans rival. »

Nul n'a produit sur la scène, avec des traits plus vifs et plus poignants, les séductions du désir, le trouble des sens, les ivresses du bonheur suivies du repentir et du désespoir, telles que le donne trop souvent le culte des femmes.

La légende de la mort d'Euripide attribue ce meurtre aux femmes macédoniennes, furieuses de ses outrages et qui l'auraient déchiré de leurs mains. Quoi qu'il en soit, on peut dire que les femmes pouvaient montrer peu de tendresse à son égard; Euripide les a souvent traitées en juge sévère, presque en ennemi, et l'on dirait aujourd'hui que bien des rôles de ce tragique s'appliquent à des femmes hystériques, dont Phèdre est le type précurseur.

Il peut être dangereux, en effet, d'aborder au théâtre des types aussi étranges. Il faut alors en pousser les conséquences jusqu'à des limites inabordables sur la scène, ou y apporter une si grande délicatesse que le sujet en devient pâle ou forcé. Ce tour de force peut être applaudi dans Racine mais ne peut être donné comme exemple à aucun.

La nuance mélancolique ressort chez Euripide de la contemplation du monde extérieur qui étend sur le paysage l'humeur du poète et sa propre pensée :

« Oiseau qui, sur les rochers de la mer, chantes ta destinée lamentable ; alcyon dont les doux accents, compris des sages mortels, pleurent sans cesse un époux chéri : je mêle mes gémissements aux tiens ; oiseau plaintif comme toi, mais privé d'ailes pour revoir ma patrie, je regrette les doux entretiens des Grecs, je regrette Diane Lucine qui habite sur le mont Cynthius, à l'ombre des palmiers à l'élégant feuillage, des lauriers aux rameaux touffus, et du pâle olivier consacré par les couches de Latone, non loin du lac peuplé de cygnes dont les chants mélodieux célèbrent les muses. »

Voilà la note attendrie qu'il sait porter à un diapason plus élevé.

Sa tragédie de *Médée* a rencontré dans la légende même une situation bien en rapport avec cet état de son esprit, avec cette importance accordée par lui à la peinture des passions. Les femmes, dans presque toutes ses pièces, Hécube, Andromaque, Hélène, Iphigénie, Alceste, y jouent comme dans Racine, qui l'a souvent imité, un rôle considérable. Les femmes, en effet, ressentent plus vivement les passions et sont moins propres que les hommes à les maîtriser. Euripide, par cela même, a pu être accusé de n'avoir pas su garder vis-à-vis d'elles la mesure qu'il convient.

Euripide, comme Eschyle, s'est essayé au drame satirique et y a pleinement réussi ; il corrigeait l'élément chorégraphique inauguré par Thespis, inventeur du genre.

En Thrace, les fêtes du dieu Dionysios se célébraient la nuit, au solstice d'hiver, dans cette froide saison où la nature semble morte. La vigne, symbole du dieu, étend alors sur la terre ses rameaux desséchés et flétris comme des membres inertes d'où la vie s'est retirée. Alors, les femmes excitées se répandaient sur les sommets déserts du Cithéron, du Taygète, du Parnasse ; portant des torches dans leurs mains, le cou enlacé de serpents, frappant des cymbales, poussant des cris sauvages. Euripide a essayé de peindre ce désordre orgiastique dans ces paroles qu'il prête à un chœur des bacchantes :

« Quelle volupté de s'égarer dans les montagnes, de quitter les danses rapides pour se précipiter sur la terre, de revêtir la peau du cerf, de poursuivre le bouc, de verser son sang, de manger sa chair palpitante. »

Silène est moins excité, mais est plus heureux dans *le Cyclope*.

Le Cyclope est la mise en scène joyeuse de l'aventure d'Ulysse dans la caverne de Polyphème, au neuvième chant de *l'Odyssée.*

Cette pièce bouffonne marque bien la souplesse du poète.

Chez Euripide le pathétique est intense, mais déjà le sentiment s'affecte d'éléments corrupteurs, le sens moral perd sa sérénité, inaltérable chez ses devanciers; le drame satirique atrophie la foi antique.

La comédie se rattache au drame satirique en en développant l'envergure.

On ne peut pas bien saisir l'ensemble des progrès accomplis à une époque déterminée de l'histoire, sans rassembler toutes les causes qui ont pu en faciliter l'expansion, sans y adjoindre toutes les branches des connaissances humaines.

Ancienne comédie.

L'époque tumultueuse de la démocratie grecque se reflète dans l'œuvre d'Aristophane.

Nous sommes ici en pleine guerre du Péloponèse; cette guerre est une lutte fratricide qui soulève toutes les passions intestines.

Sous le masque grimaçant, ses leçons profitèrent peu au peuple athénien, mais il eut du moins le courage et le talent de les développer avec bonne foi et toute liberté d'allure.

Déjà, entre les mains de Susarion, la comédie qui avait commencé dans les bourgs et dans les villes par des promenades aux carrefours, en tombereaux, sur lesquels montaient *les chorentes;* cette comédie devint une satire dialoguée et chantée avec accompagnement de danses appropriées au sujet. Cette satire n'était ni moins licencieuse dans les paroles ni plus réservée dans les gestes que ne l'avait été la comédie primitive.

Sous cette forme était représentée l'image de la vie publique d'Athènes, une répétition des scènes de la rue, avec quelque chose de populacier, de vif, de violent, composé d'ordures, d'obscénités, de mensonges, de folies, mais quelquefois aussi de bon sens et de vérités, des peintures souvent pleines de charme, de fraîcheur et de grâce, comme le peuple athénien seul pouvait en produire, et dans lequel Aristophane fut le maître du genre.

Nous touchons ici au comble du réalisme.

Sous l'influence du culte de Bacchus, dont les fêtes de Dionysios offraient la consécration, le lyrisme bachique, la satire bouffonne, étaient l'irrésistible attrait du peuple grec.

Ce peuple, porté à tous les accès d'enthousiasme, retrouvait dans ces représentations comiques le cadre qui lui convenait le mieux. — La poésie, la danse, la mimique, le dessin et les arts plastiques, animés d'une double ivresse, celle des sens et de l'esprit.

De là ces processions *phalliques* où les *phallophores* chantaient des hymnes accompagnés de danses désordonnées, sorte de carnaval, dans la saison des vendanges, *Trygédie*, c'est-à-dire chant des vendanges.

Aristophane.

Dans le théâtre d'Aristophane nous distinguerons trois de ses principaux modes d'accentuation :

Les mœurs politiques ou sociales ;

La satire provoquée par la mise en scène de mœurs féminines ou du rôle qu'il leur attribue ;

La grâce poétique élevée au lyrisme le plus complet.

Dans les deux premiers modes, le *réalisme* se trouve répandu à haute dose.

Examinons chacune de ces thèses, prises séparément.

MŒURS POLITIQUES.

Elles sont une critique acérée des mœurs publiques qui commençaient à s'altérer par les abus criants d'une liberté sans frein et la profusion des premières richesses acquises.

Aristophane étend à la politique la satire des mœurs qu'il touche avec une telle supériorité que le genre tiré de son nom, le genre aristophanesque, est demeuré le type de la vérité, de l'ironie mordante et acerbe, et de la gaieté franche, mêlée de grivoiserie et de saillies du plus violent naturalisme.

Le poète, s'adressant à une multitude agitée, tumultueuse et souvent irritable, prenait pour passeport la trivialité des expressions, la malice des interprétations à double sens et un naturalisme franc qui pénétraient par les sens, par le rire et par l'esprit caustique, le

charme, la passion quelquefois refoulée dans le cœur de ses auditeurs.

Il reportait sur le théâtre les saillies, les luttes et les provocations de la place publique, de l'*Agora* et le peuple de l'Agora lui répondait par ses manifestations sympathiques et ses frémissements de fureur concentrées ou de joie turbulente ; mais ce peuple était bon prince.

L'Agora représentait alors la vie publique d'Athènes, où se discutaient les affaires publiques.

L'Agora a été le théâtre de grandes scènes patriotiques, mais souvent aussi de proscriptions, d'*ostracisme*.

Les écrivains grecs nous ont transmis quelques détails des scènes de l'Agora.

Dans ses comédies, Aristophane en a mis en relief quelques-unes : *l'Assemblée des Femmes, Lysistrate, la Paix*.

Lysistrate, femme d'un des principaux citoyens d'Athènes, veut forcer les Athéniens et les Macédoniens à s'entendre sur les conditions d'une paix durable, après de trop longs combats souvent incertains.

Elle réunit donc les femmes des principales villes grecques et elle leur fait jurer de s'interdire toute accointance avec leurs maris, jusqu'à la conclusion de la paix. Les hommes se trouvent bientôt dans une situation fort critique. Lysistrate, de son côté, ne maintient pas sans peine la discipline parmi les femmes qui se sont emparées de la citadelle d'Athènes. Un homme s'y est introduit sous un faux déguisement et sans barbe. On entre en pourparlers ; on conclut un accommodement. Sparte et Athènes négocient leur traité ; les portes de la citadelle s'ouvrent. L'Agora est encombrée. Là, chaque mari retrouve sa femme et tous les peuples grecs oublient, dans les festins et dans les danses, leurs longues et implacables inimitiés.

Aristophane répondait évidemment à une préoccupation, à un vœu populaire. Puissent les Athéniens l'avoir écouté !

SATIRE SOCIALE.

Dans *l'Assemblée des Femmes,* Aristophane introduit sur la scène et dans l'Agora des conciliabules féminins ; il soulève des révoltes contre la police, contre les Archontes, contre leurs propres maris eux-mêmes, résolutions qui doivent aboutir à des résolutions pacifiques, par leurs instances multipliées, poussées jusqu'à la grève de leur part. Grèves, résolutions, abstentions jurées qui, en dépit des promesses, des plaintes, des tentatives même de leurs maris, seront

maintenues jusqu'aux limites les plus complètes et les plus strictes.

Le groupe des maris s'en préoccupe et s'en irrite, de son côté, mais ne sait ni le parti final qu'il doit prendre, ni le sort réservé à ses objurgations.

L'action, ou plutôt l'inaction, est prescrite, engagée sous la foi du serment. Quel sort attend encore les uns et les autres?

Aristophane poursuit l'argument sans vergogne et sans scrupule des soucis de l'assistance et du public lui-même.

Je bornerai à une seule les citations que l'on pourrait multiplier.

C'est le *clou* de la pièce.

Enfin, l'un des maris se détache du groupe : c'est le pauvre Cinésias, mari de la gentille Myrrhine, un peu *émue*, c'est le mot.

Laissons l'action se développer d'elle-même.

CINÉSIAS.

Ah! grands dieux! quel supplice!... (*Quanta discrucior convulsione et tentigine.*) Je suis sur la roue!...

LYSISTRATA.

Qui vive?

CINÉSIAS.

C'est moi!

LYSISTRATA.

Un homme?

CINÉSIAS.

Eh! oui, un homme!

On veut le chasser, il supplie, et, prenant sa voix la plus douce, il implore sa chère Myrrhine, sa Myrrinette adorée; il la fait appeler par son petit garçon.

CINÉSIAS.

Petit, appelle ta maman.

L'ENFANT.

Maman, maman, maman!

CINÉSIAS.

Eh bien! n'entends-tu pas, et n'as-tu pas pitié de cet enfant? Voilà six jours qu'il n'est ni lavé ni nourri.

MYRRHINE.

Pauvre petit! Son père n'en a guère soin!

CINÉSIAS.

Descends, chérie, descends, c'est pour l'enfant!

MYRRHINE.

Ce que c'est que d'être mère! Il faut descendre. Comment s'y refuser!... Pourquoi m'appeler? tu n'as pas besoin de moi.

CINÉSIAS.

Je n'ai pas besoin de toi! Mais je me consume. (*Nam riget mihi nervus.*)

MYRRHINE.

Adieu.

CINÉSIAS.

Ah! Myrrhine, au nom de notre enfant, du moins, écoute-moi... Comme elle me semble rajeunie! et quels regards caressants! Ses rigueurs, ses dédains redoublent mon ardeur.

MYRRHINE, à l'enfant.

Tu es aussi gentil que ton père est méchant; que je t'embrasse, cher petit, trésor de ta maman.

CINÉSIAS.

Ah! que c'est mal de te laisser entraîner par les autres femmes! Pourquoi me faire ainsi de la peine, et à toi aussi?

MYRRHINE.

A bas les mains!

CINÉSIAS.

Tout se perd à la maison.

MYRRHINE.

Peu m'importe.

CINÉSIAS.

Mais la toile que les poules viennent becqueter, peu t'importe?

MYRRHINE.

Fort peu.

CINÉSIAS.

Et Vénus, dont tu n'as pas célébré les mystères depuis si longtemps! Ne veux-tu pas revenir?

MYRRHINE.

Non, à moins qu'un bon traité ne termine la guerre.

CINÉSIAS.

Eh bien, si tu le désires, nous le ferons, ce traité.

MYRRHINE.

A la bonne heure! je retournerai à la maison. Mais maintenant, je suis liée par un serment.

CINÉSIAS.

Au moins, couche-toi un peu avec moi.

MYRRHINE.

Non, non... et pourtant je ne peux pas dire que je ne t'aime pas.

CINÉSIAS.

Tu m'aimes? Alors, pourquoi me refuser, ma Myrrhinette?

MYRRHINE.

Mais tu plaisantes? Devant cet enfant?

CINÉSIAS.

Manès, emporte-le. Tu le vois, plus d'enfant, plus d'obstacles; couchons-nous.

MYRRHINE.

Mais, malheureux, où faire cela?

CINÉSIAS.

Dans la grotte de Pan, nous y serons au mieux.

MYRRHINE.

Mais comment me purifier pour rentrer à la citadelle?

CINÉSIAS.

Rien de mieux, tu te laveras à la clepsydre.

MYRRHINE.

Et mon serment ; tu veux donc que je me parjure?

CINÉSIAS.

Je prends tout sur moi; ne t'en inquiète pas.

MYRRHINE.

Allons, je vais nous chercher un lit.

CINÉSIAS.

Oh! ce n'est pas la peine : par terre.

MYRRHINE.

Non, si méchant que tu sois, je ne veux pas que tu couches par terre.

CINÉSIAS.

Ah! comme cette femme-là m'aime!

MYRRHINE, *revenant à lui.*

Tiens, couche-toi vite; je me déshabille. Ah! mon Dieu! il faut une natte.

CINÉSIAS.

Une natte! Oh! non, merci!

MYRRHINE.

Oh! par Diane! se coucher sur les sangles! ce serait honteux.

CINÉSIAS.

Un baiser.

MYRRHINE.

Tiens.

CINÉSIAS.

Ah! mon Dieu! reviens vite.

MYRRHINE, revenant avec une natte.

Voilà une natte. Couche-toi, je me déshabille. Mais tu n'as pas d'oreiller!

CINÉSIAS.

Je n'en ai pas besoin, non, non.

MYRRHINE.

Mais j'en ai besoin, moi.

CINÉSIAS.

On me traite absolument comme Hercule. (*Profecto penis iste ut Hercules hospitio excipitur.*)

MYRRHINE, revenant avec un oreiller.

Tiens, soulève-toi.

CINÉSIAS.

Ah! c'est bien tout.

MYRRHINE.

Est-ce tout?

CINÉSIAS.

Viens, mon trésor.

MYRRHINE.

Je détache ma ceinture. Mais souviens-toi de ce que tu m'as promis pour la paix; tiens-moi parole.

CINÉSIAS.

Oui, sur ma vie!

MYRRHINE.

Mais tu n'as pas de couverture.

CINÉSIAS.

Eh qu'importe, mon Dieu! c'est toi que je veux. (*Futuere volo.*)

MYRRHINE.

Sois tranquille, tout à l'heure. Je reviens vite.

CINÉSIAS.

Cette femme-là me fera mourir avec ses couvertures.

MYRRHINE, revenant avec une couverture.

Allons, lève-toi.

CINÉSIAS.

Mais c'est tout fait. (*At iste jamdudum erectus est.*)

MYRRHINE.

Veux-tu que je te parfume?

CINÉSIAS.

Non, par Apollon, non, de grâce.

MYRRHINE.

Si, par Vénus! que tu le veuilles ou non.

CINÉSIAS.

Ah! grand Jupiter, que n'a-t-elle tout répandu?

MYRRHINE, revenant avec un flacon.

Tends la main; tiens, frotte-toi.

CINÉSIAS.

Ah! par Apollon, ce parfum n'est guère agréable, à moins qu'il ne le devienne en frottant; il ne sent pas le lit conjugal.

MYRRHINE.

Ah! sotte que je suis, j'ai apporté des parfums de Rhodes.

CINÉSIAS.

C'est bon, laisse, ma chérie.

MYRRHINE.

Tu plaisantes.

CINÉSIAS.

La peste soit de celui qui, le premier, a composé un parfum!

MYRRHINE, revenant avec un autre flacon.

Tiens, prends cette fiole.

CINÉSIAS.

J'en ai une autre à ton service. Allons, méchante, couche-toi et ne m'apporte plus rien.

MYRRHINE.

Tout de suite, par Diane, je me déchausse. Mon chéri, tu voteras la paix?

CINÉSIAS.

J'y songerai. (Myrrhine s'enfuit.) Je suis mort, elle me tue! Dans quel état je suis, et elle me laisse! (*Excoriatum relinquens abiit. Quam futuam?*) Ah! que faire? qui me soulagera? Ah! la plus belle des femmes s'est jouée de moi! Pauvre petit, comment te donner ce que tu désires? (*De pene, tanquam infante, loquitur.*) Où est Cynalopex? vite, procure-moi une nourrice. (*Certe illam nutricem, qua opus est tali puello, meretricem.*)

Le chœur des vieillards continue sur ce ton.

Évidemment, cette scène ne pourrait être encore reproduite sur un de nos théâtres, quelque réaliste qu'il soit. En Grèce et à Rome, on n'y regardait pas d'aussi près. La censure ne portait pas sur les tableaux de mœurs, bien qu'elle ait été établie par le conseil des Trente, au point de vue politique et personnel. Toutefois, Aristophane se vante encore dans ses *Nuées* de ne pas se livrer à toutes les fantaisies burlesques de ses rivaux ou devanciers, de n'y pas laisser danser le *cordax*, et d'avoir supprimé quelques inconvenances de costume.

Lysistrata donne le mot de la fin : « Tout est pour le mieux; maintenant, Laconiens, emmenez vos femmes, et vous, Athéniens, les vôtres; que le mari vive avec sa femme, et la femme avec son mari; formons des chœurs de danse pour célébrer notre bonheur, et gardons-nous de retomber en pareille faute à l'avenir. (Il en cuit.) »

La paix et quelques sages réformes réclamées sur la scène par les comédies d'Aristophane valaient bien cette débauche d'esprit, ce luxe d'obscénités.

Le but excusait les moyens. La conservation des anciennes institutions civiles, politiques et même populaires.

Heureux les Athéniens si, dans les justes tendances pacifiques de

leur poète comique et dans ses appels réitérés à la modération, au calme, aux grandes œuvres de la pensée, ils eussent pu trouver un esprit moins belliqueux, une ambition moins excitable et un retour à des mœurs plus austères ; ils fussent restés en possession de leur poésie, de leurs arts et de leur grandeur.

Les Athéniens ne l'ont écouté qu'au théâtre, pour en agir ensuite selon leur impulsion funeste, dans des rivalités et des discordes fatales.

Nul n'est prophète en son pays, il est vrai ; mais la voix du *moraliste* déguisé, du critique et du poète n'a été entendue que par les générations successives qui se sont amusées de ses saillies, ont rendu justice au sens droit, à la sagesse, à la prudence du conseiller, à sa poésie charmeuse et exubérante, comme ils ont admiré la suprême beauté des arts, de l'intelligence érigés sans contrainte à la suprématie de la pensée humaine.

Aristophane a poussé plus loin qu'Euripide la critique de quelques institutions religieuses de la Grèce.

Les temps étaient à l'émancipation de l'esprit humain ; cette émancipation, pour se produire, avait encore besoin des scènes grotesques, des grasses plaisanteries et de la crudité d'expressions qui signalent surtout la comédie des *Grenouilles* et celle des *Nuées*.

Ces grâces sont entières dans ses comédies de pure fantaisie.

Par cela même que la plupart des autres sont politiques, il est évident que notre poète comique n'avait étalé en public les scandaleuses excitations d'un goût hasardé, mais populaire, que pour dissimuler ses rudes attaques, les faire passer, pourrait-on dire, sous le couvert d'assaisonnements trop épicés, souvent obscènes. C'est ce qui explique, sans vouloir en rien les excuser, les scènes indécentes, le langage franc, mais heurté, poussé quelquefois jusqu'au trivial, et le manque de mesure dans le choix de ses sujets.

Leur variété, toutefois, prouve la force de son génie brillant et multiple.

Le fond de ces comédies dénonce déjà de grands vices d'institutions, un fort relâchement des mœurs.

D'où cette triste nécessité de flatter les goûts corrompus d'un peuple pour y faire pénétrer quelques dures vérités. Il s'établit ainsi un accord tacite entre le poète et ses auditeurs par une honteuse complaisance qui abaisse le niveau de l'art.

Il faut ajouter cependant, pour être exact, que les mœurs athé-

niennes étaient absolument différentes des nôtres, qu'elles se complétaient de toutes les exigences scéniques en usage à cette époque, moins policée que la nôtre, en dépit des tendances naturalistes du jour.

Aux reproches que l'on peut faire de cette exubérance de détails honteux, de cette extrême licence du langage et des impressions corruptrices, Aristophane et son public pouvaient répondre que c'était la représentation de la vie publique, active, tumultueuse, débordante et virile.

Il ne faut pas voir seulement les gravelures de ce réalisme, il ne faut pas s'attacher absolument à la lettre de cette bacchanale extravagante, il faut voir le fond et la nature des choses qui se déroulent devant le spectateur et qui dérivent aussi de la condition libre des femmes grecques.

Ses comédies-féeries en étaient le correctif.

Toutefois, le relâchement des mœurs en général est révélé par toute l'œuvre d'Aristophane. On y pressent déjà la perte du sentiment patriotique, l'énervement et l'affaissement de la conscience populaire, l'oubli du péril national et la suscitation, de plus en plus vive, des rivalités et luttes civiques et civiles pour la prédominance des villes émancipées, des États morcelés.

Cependant les philosophes grecs et leurs disciples, de Socrate à Platon, de Platon à Aristote, nous ont enseigné les leçons et les luttes d'un autre genre, où les vérités et les sentiments, les rêveries et les probabilités, les merveilles de l'intelligence se révèlent au monde entier, sur lequel elles planeront jusqu'à nos jours.

Les deux branches du naturalisme s'affirment de plus en plus.

Il faut le dire pour être vrai, ces deux modes du naturalisme se tiennent. L'éveil donné à la contemplation de la nature pénètre le sentiment intérieur, comme la propulsion donnée à l'étude des phénomènes extérieurs excite l'action des lois naturelles.

En dehors de ces restrictions justifiées, on rencontre la fin prochaine d'une civilisation.

La civilisation grecque, dans son ensemble, n'en reste pas moins la marque d'une nation impérissable par ses travaux intellectuels, moraux et artistiques.

L'histoire grecque a aussi, par elle-même, quelque chose de théâtral qui correspond bien à la nature de ce peuple artiste.

CHAPITRE II

LES ARTS GRECS DANS LEUR PÉRIODE DE PLUS GRAND DÉVELOPPEMENT

Quand la guerre du Péloponèse fut terminée, on vit apparaître un nouveau style, qui, dans la sculpture, fut surtout représenté par Scopas et Praxitèle, comme accent dans l'expression. Scopas emprunta presque tous ses sujets au cycle de Bacchus et de Vénus; ce fut lui aussi qui fixa le type de ces divinités marines qui forment le cortège habituel de Neptune et d'Amphitrite. Il avait fait aussi une très célèbre statue d'Apollon Citharide, dont on admirait l'expression profondément empreinte d'enthousiasme et d'élan. Un groupe de divinités marines conduisant Achille vers l'île de Lemnos passait, dans l'antiquité, pour le chef-d'œuvre de Scopas.

La vérité d'expression était telle, pour l'une de ces bacchantes, tenant un chevreuil qu'elle a égorgé, que l'on disait d'elle : « Qui a enivré cette bacchante? — Est-ce Bacchus ou Scopas? — C'est Scopas. — Arrêtez, arrêtez cette statue, elle va s'enfuir. »

Cette vérité d'expression, jointe à la plus grande noblesse, représentant un état d'anxiété indicible « dans cette morne, muette et sourde stupidité qui nous transit [1] », sans que la beauté en soit altérée, se révèle dans le groupe des *Niobides,* attribué par Pline à Praxitèle, et par quelques antiquaires à Scopas.

Cette confusion possible indique une tendance semblable.

Praxitèle, qui vivait 336 ans avant Jésus-Christ, attacha son nom à cette évolution de l'art grec, substituant la grâce et l'élégance aux expressions de l'énergie athlétique de la période précédente. La délicatesse de ses compositions, les charmes prodigués par lui à la ma-

1. Winckelman.

tière, entraînaient l'art dans les écarts d'une sensualité rachetée seulement par les enchantements et la beauté de la forme. Le type de Vénus prenait en ses mains un esprit de recherche et de coquetterie qui transformait le type primitif de la majesté et de la puissance divines. La déesse, déchue de son rang, se prodiguait dans l'Agora, où la courtisane se mêlait à la foule des citoyens.

La grandeur d'Athènes commençait à s'éclipser.

Pendant la période macédonienne, le statuaire se préoccupe davantage d'exprimer les sentiments de l'âme sur la figure humaine, à l'idéaliser comme principe de force ou d'autorité.

Quand on arrive à Alexandre, les statues d'athlètes deviennent plus rares; mais le *portrait* prenait droit de cité.

A la grandeur monarchique d'Alexandre devaient s'allier de préférence l'étude du portrait, et les sujets de genre. L'artiste qui fit le mieux les portraits d'Alexandre, Lysippe, sculpteur de l'école de Sicyone, fixa encore le type d'Hercule, l'idéal de la force, allusion à la gloire d'Alexandre. *Hercule cédant à l'amour et privé de sa massue, Hercule assis au banquet des dieux, un autre Hercule à Alysia, en Acarnanie.*

Revenant à la tradition héroïque de Polyctète et de Phidias, il sculpta aussi : *les Sept sages de la Grèce, Socrate, Ésope, Praxilla, l'Occasion, une Joueuse de flûte ivre, un Satyre, un Baigneur se frottant avec une étrille,* statue que les Romains admiraient devant les thermes d'Agrippa.

Ces dernières œuvres, empreintes d'un sentiment naturaliste très apprécié de son temps et très recherché au siècle d'Auguste. « Ce n'est pas un artiste, disait Lysippe, qu'il faut imiter, c'est la nature elle-même. » Et il ajoutait encore : « Polyctète, Phidias, Myron ont fait les hommes tels qu'ils devraient être, et moi je les fais tels qu'ils me paraissent[1]. »

Mais il y a loin de cette traduction volontaire et caractérisée à la copie exacte de la vérité individuelle. Un élève de Lysippe, Lysistrate, avait imaginé de mouler le visage des personnes dont il voulait faire le portrait; c'était ouvrir la voie à la reproduction et l'imitation textuelles, dans laquelle devait s'altérer la splendeur du style grec, dans le réalisme de la forme plastique.

1. « En tout temps, l'œuvre idéale a résumé la vie réelle. »
H. Taine.

Pour compléter par un dernier examen le tableau des œuvres de sculpture les plus connues, tant au musée du Louvre que dans les galeries et musées étrangers, il faudrait encore rattacher à la grande école de Phidias le bas-relief qui représente *Orphée et Eurydice*, qui est une des plus belles pages de l'antiquité. Le poète, oubliant les ordres de Pluton, se retourne pour voir Eurydice avant d'avoir quitté le séjour des morts. Mercure, qui les suit, les avertit de se séparer. Il y a, dans ce retour et cet adieu des deux amants, une tristesse et un charme discret qui ne peut être égalé par aucune expression ; c'est là une expression de douleur si doublement ressentie et transmise que l'on ne peut se défendre d'une douce émotion en les regardant. Mercure lui-même semble exécuter à regret la sentence du destin. La beauté de l'ensemble est parfaite, et l'harmonieuse tranquillité des lignes rehausse admirablement le sentiment profond de cette belle composition, pathétique et charmante à la fois.

Dans le sens réaliste :

Le Faune, de Praxitèle, est admirable par l'élégance des formes, la grâce de l'expression, la jeunesse, la naïveté du sujet et la finesse du travail.

Le Faune à l'enfant (du Louvre) a des qualités semblables, auxquelles il faut ajouter la sollicitude toute paternelle de Silène portant Bacchus, dont le groupe est la représentation.

Les Deux faunes dansants, dont l'un joue des *crotales*, ou petites cymbales grecques, l'autre du *scabilium*, petit instrument que l'on pressait sous le pied, dénotent, dans l'insouciance et dans la naïveté de leurs gestes, la vérité du mouvement qui les entraîne.

Le geste s'accentue, la défense et l'attaque se développent dans *le Discobole* (du Louvre), et surtout dans *le Gladiateur combattant*, dans *l'Arrotino*, et plus encore dans *les Lutteurs* (de Florence).

Enfin l'expression des angoisses suprêmes se traduit dans *le Gaulois mourant* (à Rome), *le Taureau* (Farnèse), et au degré le plus intense encore dans *le Laocoon*. Après *le Laocoon*, on peut dire que la douleur et les terreurs d'une mort prochaine ont atteint les limites du sentiment artistique.

Le Laocoon est le chef-d'œuvre du réalisme antique ; il prouve que les Grecs comprenaient le stoïcisme des héros.

L'imagination reste confondue en présence du mouvement et de l'horreur communiqués ainsi à la matière inerte : ce groupe semble avoir toujours existé d'une vie réelle.

L'ensemble de ces œuvres représente un résumé supérieur de toutes les expressions de la sensibilité.

La sculpture est le premier et le plus grand des arts en Grèce, en dehors de l'architecture, parce qu'elle ramène l'homme à la création.

Les peintres, avant Apelle, s'attachaient à rendre la réalité des scènes de la vie intime. Ainsi, Échion avait représenté une vieille femme portant deux lampes devant une nouvelle mariée ; Pausias de Sicyone aimait à représenter les enfants.

Il avait peint également *Glycère*, bouquetière athénienne fameuse par sa beauté. Elle était assise et avait la tête ceinte d'une couronne de fleurs. Glycère fut aimée des deux célèbres poètes comiques Ménandre, puis Philémon. Sa recherche de la grâce dans les formes, de l'expression des figures tend à se substituer à la recherche de la force.

Dès lors, les talents du peintre se diversifiaient, s'individualisaient, comme aujourd'hui, et l'impression de la nature se révélait parallèlement aux interprétations de l'histoire, aux conceptions résultant de la vie intime et familière, se fixant dans *le Portrait*. Le portrait souvent idéalisé pour les grands personnages.

Lysippe en avait donné le modèle pour celui d'Alexandre, dont Apelle était le peintre favori.

L'art d'Apelle, ont dit les poètes pour désigner la souplesse du talent, la prestesse de l'exécution, la grâce de la conception.

Parmi ses tableaux et portraits, on cite *Néoptolème combattant les Perses*; c'était une allusion évidemment. *Les Éclairs, le Tonnerre, la Foudre,* représentation des forces de la nature.

Diane au milieu d'un chœur de nymphes et *une Vénus Anadyomène,* sans doute Lampaspe, sa maîtresse, cédée par Alexandre.

Et enfin, *la Calomnie,* image satirique des mœurs des cours.

Par ces œuvres diverses, Apelle, saillant, comme Alexandre, par sa personnalité, a été le point culminant de la peinture grecque.

Le témoignage des auteurs anciens est unanime à cet égard. La vie intime faisait si bien partie du programme, que nous en trouvons la mention dans l'une des plus jolies comédies de Plaute, *le Carthaginois*.

Après une scène de famille, scène très attendrissante de recon-

naissance d'une enfant retrouvée, l'un des personnages, Agorastoclès, s'écrie : « O Apelle! O Zeuxis! pourquoi êtes-vous morts si tôt? Quel tableau vous auriez eu à peindre! Car les autres artistes ne sont pas dignes de pareils sujets. »

Protogène, rival d'Apelle, acquit également une grande célébrité. Quintilien a dit de lui : « Protogène était admirable par le soin qu'il mettait à ne laisser sortir de ses mains aucun ouvrage qui ne fût achevé, donnant ainsi un bel exemple de loyauté artistique. » Ce peintre avait choisi pour le temple de Minerve des sujets tirés de *l'Odyssée;* entre autres, *Nausicaa* conduisant une voiture traînée par des mulets, scène familière et charmante.

On voyait encore de lui *un Satyre, un Athlète* et plusieurs sujets tirés de la vie d'Alexandre, et portraits célèbres, entre autres, celui du poète tragique Philiscus, occupé à composer une tragédie, tête d'expression, par conséquent.

Plusieurs peintres s'illustrèrent encore pendant la période de la grandeur macédonienne, mais le déclin de la peinture se manifesta dès lors assez rapidement.

CHAPITRE TROISIÈME

LA POÉSIE ET LES ARTS GRECS APRÈS ALEXANDRE

L'un des côtés du caractère grec, il faut bien le constater ici, a été finement dévoilé par Homère dans le portrait du subtil Ulysse, « l'homme avisé, prévoyant, rusé, fertile en expédients, inépuisable en mensonges ».

Le patriotisme, amorti par les revers, donne plus tard une carrière trop étendue à ces ingénieuses subtilités, à l'esprit faux dont parle Aristote. « Une fois la Grèce soumise, on voit paraître le Grec dilettante, sophiste, rhéteur, scribe, critique, philosophe à gages; puis le Greculus de la domination romaine, parasite, bouffon, entremetteur, toujours dispos, alerte, commode, protée complaisant qui fait tous les métiers, s'accommode à tous les caractères, se tire de tous les mauvais pas, d'une dextérité infinie[1]. »

Il y avait là, en effet, une riche matière pour les développements de la comédie moyenne et affadie.

Ces mœurs et exhibitions sont d'ailleurs vivement exprimées dans la comédie nouvelle, dont Ménandre est resté la personnification la plus illustre, mais dont les pièces ne nous sont parvenues que par des imitations latines et par des fragments trop rares et trop restreints, épars dans un grand nombre d'ouvrages anciens.

La transition entre l'ancienne comédie d'Aristophane paraît avoir eu des caractères fort divers, selon l'humeur et l'esprit des poètes de ce siècle; elle n'était pas encore une imitation vraisemblable des mœurs, une reproduction idéalisée des scènes de la vie; Ménandre n'en avait pas encore, comme on a dit, présenté aux hommes le miroir.

1. H. Taine.

Quand les poètes de la comédie moyenne, comme plus tard ceux de la comédie nouvelle, voulaient donner une leçon, produire un enseignement, ils lui donnaient, pour ainsi dire, un antidote qui servait à la faire *passer*, et souvent applaudir. Quand ils se moquaient des cuisiniers, des marchands de poisson, des parasites, des soldats enrichis, c'était avec la certitude que le rire trouvait des échos dans le public; que la plaisanterie *porterait* davantage. S'ils riaient des cupides, des prétentieux et des sots, c'était que, sous la forme que ces gens-là revêtaient de leur temps, se donnant souvent en spectacle à la foule de l'Agora, la gaieté publique pouvait ainsi s'exercer facilement à leurs dépens.

Tandis qu'Aristote écrivait : « Il y a des peuples nés pour être esclaves, comme il y en a d'autres faits pour être maîtres », le poète Anaxandridès, devançant la morale chrétienne, disait : « Il n'y a point de peuple d'esclaves; c'est le hasard seul qui a fait de chacun un esclave ou un noble. »

L'asservissement politique et l'affaiblissement moral de la Grèce sont précisément la conséquence de l'invasion des *esprits faux* (rhéteurs et ergoteurs).

De là, surtout, les travers, les ridicules, les abus qui ont servi de thème à la comédie moyenne et nouvelle.

Aux temps de Ménandre et de Philémon, la vie publique s'était amortie, policée et soumise aux lois de la puissance monarchique. « Lorsque Alexandre fait plier la Grèce sous l'unité de sa puissance, à la même époque Aristote fait dans les sciences ce qu'Alexandre fait dans le monde; il enferme les facultés de l'esprit humain dans le cercle d'une vaste unité ; il fonde un système comme Alexandre un empire. A la mort d'Alexandre et d'Aristote, les empires et les systèmes s'éparpillaient. » SAINT-MARC GIRARDIN.

Les Grecs, entraînés par la force de leur imagination, séduits par le charme de la beauté plastique, se portèrent bien vite aux discussions les plus stériles, aux controverses les plus dangereuses.

Chaque étape historique marque le pas accéléré ou ralenti du mouvement poétique et artistique.

En même temps que les formes s'assouplissent, que les esprits se modèrent sous l'impulsion puissante portant au delà des limites naturelles de la Grèce la domination macédonienne exaltée par Alexandre, le naturalisme exubérant s'est mitigé pour se retremper ensuite

dans le système dramatique de la comédie nouvelle, illustrée par Ménandre, où les caractères sont déjà plus diversifiés et amoindris. Tels sont : — le Greculus engendré par le trouble des esprits, — que nous allons retrouver sur la scène dans ses rôles divers, le parasite, le débauché, le fils de famille, le père avare, l'esclave rusé, le soldat fanfaron, les marchands d'esclaves et l'entremetteuse.

Ménandre.

La société grecque, à l'époque où vivait Ménandre, sous les successeurs d'Alexandre, n'était plus guidée par les mêmes passions qu'autrefois ni rangée sous les mêmes lois de liberté et de patriotisme exalté; la spontanéité des mouvements populaires, l'effervescence des luttes intérieures étaient éteintes. La comédie nouvelle répond à un nouveau besoin, mais différent, de critique animée, de charme du langage comique, de vivantes images de types divers, d'un goût plus pur et du sentiment moral à propager sur des scènes diverses.

La comédie nouvelle n'a pas besoin de définition. C'est la comédie même, c'est-à-dire l'imitation des scènes de la vie, la peinture des mœurs et des caractères. Ménandre, au dire de tous, y a excellé.

C'est dans les comiques latins, surtout dans Térence, qu'il faut chercher à se faire une idée du système dramatique de la comédie nouvelle; rien d'entier ne nous ayant été conservé de Ménandre.

L'extrait le plus complet nous a été conservé dans un chapitre des *Nuits attiques*, d'Aulu-Gelle, où cet auteur établit un parallèle entre le théâtre de Cécilius, poète dramatique latin, et le théâtre grec qu'il avait sous les yeux à l'appui de ses appréciations justes et fines.

Il s'agissait de la *Boucle de cheveux* de Ménandre, d'où Cécilius a pris une comédie dont Aulu-Gelle explique l'infériorité, ayant fait extraire les vers des deux poètes.

Voici les vers de Ménandre :

« L'épouse à la dot s'apprête à dormir sur les deux oreilles, satisfaite de son grand et magnifique exploit. Elle en est venue à ses fins; elle a chassé de la maison celle qui l'offusquait; grâce à quoi les regards seront tous pour le visage de Créobyle. On la connaît du reste, l'épouse qui me tient sous son joug, et la face dont l'a douée la nature : une figure d'âne parmi les singes! Mais à quoi bon ces

plaintes? Je veux me taire, je veux oublier cette nuit qui a causé tous mes maux. Ah! pourquoi faut-il que j'aie épousé Créobyle et ses dix talents? Une femme haute d'une coudée! et d'une fierté, d'une impertinence intolérables! Oui, par Jupiter Olympien et par Minerve! ma patience est à bout. Renvoyer cette jeune fille, qui servait plus vite que la parole! Qui me rendra ce que j'ai perdu? »

Aulu-Gelle cite ensuite les vers de Cécilius; ils sont moins naturels, mais ils ont cependant une certaine tendance réaliste en plus que nous devons noter et mettre plus tard au compte du poète latin.

Notre auteur poursuit ainsi : Outre qu'il n'y a aucune comparaison entre les deux pièces pour l'agrément du style et des pensées, ce qui me frappe surtout, c'est que Cécilius n'a essayé, ni bien ni mal, de reproduire certains traits comiques pleins de goût et de vérité que lui fournissait Ménandre. Il néglige ces beautés comme si elles étaient sans valeur, et il les remplace par des bouffonneries. C'est ainsi qu'il a laissé de côté, je ne sais pourquoi, un passage de Ménandre où la nature, telle qu'elle se présente dans la vie ordinaire, est décrite avec beaucoup de naïveté et de charme. Ce même vieux mari, conversant avec un autre vieillard son voisin, maudit en ces termes l'arrogance de sa riche épouse : « J'ai pris pour femme une lamie avec une dot, ne te l'ai-je pas dit? Non. Eh bien, la maison, les domaines, tout lui appartenait; il a fallu acheter tout cela à charge de l'épouser. Par Apollon! cette femme est le fléau des fléaux. Elle est insupportable à tout le monde, non à moi seul; à son fils, plus encore à sa fille.

— Tu te plains d'un mal sans remède.

— Je ne le sais que trop. »

Les autres morceaux ont malheureusement moins d'étendue.
En voici un pourtant qui a quelque verve :

« Qu'un dieu vienne me trouver et me dise : « Craton, quand tu « seras mort, tu recommenceras une vie nouvelle, et tu seras, à ton « choix, chien, mouton, bouc, homme ou cheval; car il faut que tu « revives : tel est la loi du destin; choisis ce que tu veux être. » A cela, je répondrais, je crois, sans hésiter : « Fais de moi tout plutôt qu'un homme; car c'est le seul des animaux qui soit heureux ou malheureux injustement. Un coursier généreux est mieux soigné qu'un autre; sois un chien de bonne race, tu seras plus prisé qu'un mauvais chien; un coq vaillant est autrement nourri qu'un coq lâche et qui tremble devant un plus fort. Mais si l'homme est probe, s'il a des sentiments nobles et généreux, il n'en tire aucun avantage par le

temps qui court. Le premier rang dans le monde appartient au flatteur, le second au calomniateur, le troisième au coquin. Mieux vaut naître âne que de voir des gens qui ne nous valent pas avoir une fortune plus brillante que la nôtre. »

Voici le second :

« Voilà comment nous devrions tous en user dans le mariage : nous y trouverions grand profit, par Jupiter! Au lieu de s'enquérir de choses parfaitement inutiles, de rechercher quel grand-père ou quelle grand'mère avait la femme que nous épousons, il vaudrait mieux étudier et connaître le caractère de celle avec qui nous passerons notre vie. Mais on pose la dot sur une table, afin qu'un argentier examine s'ils sont de bon aloi ou de mauvais aloi, ces écus qui ne resteront pas cinq mois à la maison ; et celle qui demeurera céans pour la vie, on la prend au hasard et sans examen, sotte, colère, acariâtre, bavarde : le sort en décidera! Moi, je promènerai ma fille par toute la ville; la voulez-vous pour femme? Parlez; mais sachez quel fléau vous allez prendre, car une femme est forcément un fléau : heureux celui qui prend le moindre! »

Entendez-vous Régnier, Got ou Coquelin réciter cette boutade?

Des citations de Philémon, bien que la rivalité des deux poètes ait été entretenue quelque temps par les prix décernés à celui-ci par des juges qui pouvaient être mus par des considérations qui n'avaient rien de littéraire, ces citations seraient, après celles de Ménandre, dans le même sens, mais amorties.

Du reste, déjà, dans la poésie de Ménandre, il n'y a plus le libre jeu d'une imagination hardie et primesautière, qui nous charme jusque dans les bouffonneries d'Aristophane. C'est la raison ornée, c'est l'expérience et le bon sens revêtus d'une forme populaire.

Après ces deux émules de la comédie nouvelle, la tragédie, comme la comédie, vont se perdre dans les imitations, les assimilations répétées; les qualités viriles qu'elles enfermaient doivent se pervertir dans des productions licencieuses ou érotiques, sur lesquelles nous aurons occasion de revenir.

L'érudition se fixe à Alexandrie.

Le sentiment poétique s'élargit en Sicile comme un signal de son passage sur le sol italien, et il revient à la nature.

Je ne veux cependant pas clore cette étude tout historique,

dans laquelle j'ai signalé l'importance du théâtre grec, sans une dernière citation qui s'y rapporte. Dion Chrysostome, contemporain de Néron et de Vespasien, dans une charmante pastorale, *l'Histoire eubéenne*, fait d'abord une description du bonheur champêtre de deux familles qui vivent, dans un canton désert de l'Eubée, du produit de leur chasse, des fruits de leur petit domaine et du lait de leurs troupeaux. L'un des deux pères fait un récit du voyage qu'il a été forcé de faire à la ville pour répondre aux sommations des collecteurs d'impôts, qui avaient découvert leur existence, et qui avaient envoyé demander de l'argent. Le pauvre chasseur ne connaissait la ville que pour y avoir été conduit une fois dans son enfance : « Je vis donc, comme la première fois, dit-il, une foule de grandes maisons, environnées d'une forte muraille; des bâtiments carrés d'une grande hauteur, des tours sur le mur; dans le port, des navires à l'ancre, et aussi immobiles que sur le lac le plus tranquille. On ne voit rien de pareil sur cette côte où tu as abordé, et c'est pour cela que les vaisseaux y périssent. Je vis encore une énorme multitude réunie dans la ville; ce n'étaient partout que cris, tumulte étourdissant. Il me semblait que tous ces gens-là se battaient entre eux. Mon conducteur me mena à je ne sais quels magistrats, et leur dit en riant : « Voici l'homme que vous m'avez envoyé; il ne possède rien « qu'une cabane, avec une solide enceinte de pieux. » Les magistrats partaient, en ce moment, pour le théâtre; j'y allai avec eux. Le théâtre est une sorte d'enceinte qui ressemble à une vallée, avec cette différence que les côtés, au lieu d'être allongés, s'arrondissent en demi-cercle. Ce n'est pas une vallée naturelle; elle est bâtie en pierre. Mais, sans doute, tu te ris de moi, de te raconter ce que tu connais parfaitement. D'abord, la foule s'occupa longtemps à je ne sais quoi : tantôt tout le peuple applaudissait gaiement et avec transport des gens qui étaient là; tantôt il criait avec indignation et fureur; sa colère était alors terrible; aussi ceux qui en étaient l'objet étaient-ils aussitôt frappés d'épouvante; les uns couraient çà et là en demandant merci; les autres, tout éperdus, jetaient leurs vêtements. Moi-même, je faillis, une fois, tomber de frayeur, étourdi par une clameur semblable à une tempête subite, ou à un coup de tonnerre qui aurait éclaté sur ma tête. Puis arrivèrent d'autres gens, qui se mirent à haranguer le peuple. Quelques-uns des spectateurs se levèrent du milieu de la foule et en firent autant. Les uns ne disaient que quelques mots, les autres faisaient de longs discours. Il y en avait qu'on écoutait longtemps en silence; d'autres étaient accueillis tout d'abord par des vociférations. »

C'est un compte rendu fidèle, qui prend sur le fait les mœurs et le goût de l'époque pour les représentations tumultueuses.

Le tumulte au théâtre répondait au trouble des esprits.

L'évolution commencée par les grands écrivains et artistes des IVe et Ve siècles avant Jésus-Christ a cédé le pas, par l'effet de la spiritualité surmenée, aux arguties des sceptiques, aux raffinements des Ephèbes et des Laïs.

Le naturalisme avait dévié; de la surexcitation vivace, il est passé à l'état morbide.

Sa double tendance, factice ou réconfortante, est alors absorbée par l'esprit critique et railleur.

Le fond scientifique fait défaut, ayant perdu toutes conditions de stabilité.

Sous les successeurs d'Alexandre, les écoles se multiplient, mais sont absorbées par la conquête romaine.

L'art, de fort et puissant qu'il était à son début, s'efféminé comme la poésie.

Jusqu'aux princes syriens, il s'est encore produit des chefs-d'œuvre; mais on ignore la date de la plupart des statues que nous connaissons.

Durant cette période de la littérature et des arts grecs, la Sicile était entraînée dans leur orbite et donnait une espèce de drame satirique, moins les satyres, sous une forme gaie et comme parodie de la tragédie, dont l'inventeur est Rhinthon, de Syracuse.

Mais un poète essentiellement sicilien, qui ne ressemble en rien à ce qui l'a précédé et qui a été original dans tous les genres qu'il a abordés, Théocrite, relevait l'éclat de la poésie dans le sens naturaliste surtout.

D'un autre côté, il se rattache au genre mimique, à la manière de Sophron, par ses *Syracusaines*, qui sont une suite de scènes empruntées à la vie commune, mais sans nœud dramatique, et qui ne tiennent de la comédie que par le ton du dialogue et les caractères des personnages.

« Deux commères de Syracuse, dont les maris habitent Alexandrie, se sont donné rendez-vous chez l'une d'elles, afin d'aller voir ensemble, au palais de Ptolémée, la célébration des fêtes d'Adonis.

GORGO, arrivant.

Praxinoé est-elle chez elle?

EUNOÉ, servante.

Elle y est. Que vous venez tard, madame!

PRAXINOÉ, à Gorgo.

J'admire que tu arrives enfin!... Eunoé, donne un siège, et mets-y un coussin.

GORGO.

C'est bien.

PRAXINOÉ.

Assieds-toi.

GORGO.

Ah! les âmes sans corps, que je les envie!... En venant ici, j'ai pensé périr, ma chère, au milieu des voitures!... Partout des gens sous les armes, partout des bottes! Avec cela un chemin qui n'en finit plus! Tu demeures trop loin de moi.

PRAXINOÉ.

C'est mon benêt qui est allé chercher au bout du monde cette maison, ou plutôt ce trou, afin que nous ne fussions pas voisines; histoire de me contrarier et de se rendre odieux!

GORGO, à demi-voix.

Chère Dioné, ne parle pas ainsi de ton mari devant le petit. Vois comme il te regarde!

PRAXINOÉ.

Va, Zopyrin, cher enfant, ce n'est pas de ton papa que je parle.

GORGO, à demi-voix.

L'enfant comprend. (Haut.) Il est beau, ton papa?

PRAXINOÉ.

L'autre fois, je ne sais plus quel jour, ce beau papa fut dans une boutique pour m'acheter du nitre et du fard: sais-tu ce qu'il m'apporta? Du sel!... Homme pyramidal!

GORGO.

Dioclide, le mien, n'en fait jamais d'autre; c'est un bourreau d'argent. Hier, il paya sept drachmes, je ne dirai pas cinq toisons de brebis, c'étaient des tapis de peau de chien, des lambeaux de vieilles besaces, rien qui vaille, un tas de fouillis!... Mais agrafe donc ta tunique et mets ton pardessus. Allons au palais de Ptolémée voir la fête d'Adonis. On dit que la reine a richement fait les choses.

PRAXINOÉ.

On peut tout faire richement quand on est riche. Du reste, il faut bien raconter ce qu'on a vu à ceux qui n'y étaient pas.

GORGO.

Allons, en route! Pour qui n'a rien à faire, c'est toujours fête!

PRAXINOÉ.

Eunoé, de l'eau!... Ici donc... l'indolente fille! De l'eau, encore une fois? Non! non! les chats aiment à dormir à leur aise! Te remueras-tu? Vite, de l'eau! c'est de l'eau! qu'il me faut tout de suite... Comme elle s'y prend!... Verse toujours... Doucement!... la maladroite!... Toute ma robe est inondée!... Assez! Me voilà lavée, dieux merci!

La clef de cette grande armoire, où est-elle? Donne.

GORGO.

Praxinoé, cette robe avec ses plis près de l'agrafe te sied à ravir. Dis-moi, combien te coûte-elle, sortant du métier?

PRAXINOÉ.

Ne m'en parle pas, Gorgo! Plus d'une et deux mines d'argent fin! Et puis la broderie, je me suis tuée à la faire.

GORGO.

Tu n'as pas perdu ta peine.

PRAXINOÉ.

Ça, c'est vrai. — Eunoé, mon pardessus, et puis mon voile: arrange-le bien... Mon fils, je ne t'emmène pas: il y a des loups-garous et les chevaux mordent... Pleure tant que tu voudras; il n'y a pas de nécessité de te faire estropier. — Sortons. Hé! Phrygienne, prenez le petit et faites-le jouer. Appelez le chien et fermez la porte.

(Elle sort avec Gogo. Eunoé les suit, avec Eutychis, une autre servante.)

PRAXINOÉ.

Dieux! quelle foule! Quand et comment traverserons-nous cette cohue?... Ça grouille comme une immense fourmilière. O Ptolémée, depuis que ton père est au rang des dieux, que de bienfaits ont signalé ton règne! On ne craint plus dans les rues les filous et le vol à l'égyptienne, lorsque ces rusés compères, vrais larrons en foire, feignaient de se gourmer, les vauriens! Ah! ma chère Gorgo, qu'allons-nous devenir! Voici les chevaux de la garde du roi... Hé! l'ami, ne m'écrasez pas!... Oh! ce cheval qui se cabre! qu'il est farouche!... Sotte Eunoé, te rangeras-tu? Bien sûr, il tuera son cavalier... que j'ai bien fait de laisser mon enfant à la maison!

GORGO.

Rassure-toi, Praxinoé; ils sont déjà loin, les voilà à la place.

PRAXINOÉ.

Ah! je reprends mes sens. Un cheval et un serpent, c'est ce que je crains le plus depuis que je me connais. Dépêchons-nous. Quel flot de monde roule vers nous!

GORGO, à une vieille.

Venez-vous du palais, la mère?

LA VIEILLE.

Oui, mes enfants.

GORGO.

Est-il facile d'y pénétrer?

LA VIEILLE.

Les Grecs ont pénétré dans Troie en risquant l'aventure. La belle enfant, c'est en risquant qu'on vient à bout de tout.

GORGO.

Entends-tu ce que la vieille dit entre ses dents en s'en allant? « Les femmes, dit-elle, veulent tout savoir, même comment Jupiter épouse Junon. »

Vois, Praxinoé, quelle foule à la porte (du palais)!

PRAXINOÉ.

Effroyable!... Gorgo, donne-moi la main. Et toi, Eunoé, prends

celle d'Eutychis : tiens-la bien ferme, de peur de te perdre. Ne nous séparons pas, nous entrerons ensemble. Eunoé, ne nous quitte pas. Ah! quel malheur! Gorgo, voilà déjà ma robe fendue en deux... Au nom du ciel, monsieur, tout le bonheur possible, mais prenez garde à mon pardessus !

L'HOMME.

Ce n'est pas ma faute, j'y prends garde !

PRAXINOÉ.

Quelle cohue ! On se pousse comme des porcs !

L'HOMME.

Courage, madame, nous voilà sauvés !

PRAXINOÉ.

Puissiez-vous l'être aujourd'hui, et toujours, pour nous avoir protégées en galant homme. Voilà qu'on écrase Eunoé ! Allons, lambine ! un bon coup de collier ! Bien ! tout notre monde est entré, comme dit celui qui enferme les mariés.

GORGO.

Praxinoé, viens par ici. Regarde d'abord ces tapisseries? Quelle finesse, quelle fraîcheur ! on dirait l'ouvrage des déesses !

PRAXINOÉ.

Divine Minerve ! quelles mains ont formé ces tissus ! que de naturel et de vérité dans ces figures ! Comme elles marchent bien ! comme on les voit se mouvoir ! Ce ne sont pas des tapisseries, ce sont des êtres vivants... Quelle merveille que l'esprit de l'homme ! Vois le bel Adonis, Adonis trois fois aimable et chéri même aux enfers ; vois, qu'il est admirable, couché sur ce lit d'argent, les joues ombrées du premier duvet de la jeunesse !

UN HOMME.

Paix donc, bavardes ! Finiront-elles de jacasser, avec leur bec criard et leur accent étranger?

GORGO.

Mais d'où vient cet orignal ? Qu'est-ce que cela vous fait si nous jacassons ? Allez commander à vos femmes ! Des Syracusaines ont-elles

des ordres à recevoir de vous? Et, afin que vous le sachiez, nous sommes Corinthiennes d'origine, ni plus ni moins que Bellérophon! Si nous avons l'accent du Péloponèse, il est permis, je pense, à des Doriennes d'avoir l'accent dorique! »

Ce dialogue est interrompu par le prélude des chants de la fête et par un hymne qu'une Argienne chante en l'honneur d'Adonis et de Vénus.

Après quoi, la pièce se termine par ces paroles que dit Gorgo à Praxinoé :

« Praxinoé, le superbe morceau! Qu'elle est heureuse de chanter si bien! Quel trésor qu'une voix si belle!

« Mais il est temps de retourner à la maison : Dioclide n'a pas dîné.... Il est très colère, et, quand il a faim, malheur à qui l'approche!... »

Tout cela est saisissant de mouvement et de vie.

Ne dirait-on pas une scène de la vie parisienne, un jour de grande fête? C'est l'histoire eubéenne féminisée.

Voilà bien aussi les modèles des figurines de Tanagre du musée Campana, représentant nos interlocutrices.

Théocrite a été novateur original dans ses idylles. Le titre du recueil de ses poésies correspondrait à ce que nous nommons aujourd'hui des poésies fugitives. Le genre pastoral n'y est pas le seul désigné; il y a des morceaux lyriques et des morceaux épiques, dans le cadre de la nature. Théocrite avait sous les yeux, dans son pays, des chevriers, des pâtres, des bergers; il s'est borné à faire sur eux des poèmes élégants, variés et dramatiques par lesquels il a élevé ses modèles à la dignité de l'art, en ayant la vie, l'intérêt et l'énergie.

Bion et Moschus ont été ses imitateurs.

Il faut insister au point de vue historique sur la stérilité qui a suivi les derniers éclats de la comédie nouvelle et les dernières lueurs de la grande poésie grecque.

Les Athéniens professent, mais ne produisent plus; ils ne sont plus les maîtres. Les hommes de talent se disséminent sur toute l'étendue du territoire romain, qui a tout envahi, la Grèce, l'Égypte et l'Asie, et qui se dispose à envahir encore la Gaule et la Bretagne.

C'est à la fois une époque de recueillement et de transformation.

Les centres lumineux sont tour à tour Athènes, Alexandrie, Rome, Jérusalem, et plus tard Constantinople.

Quelques philosophes, des historiens, des moralistes et sophistes érudits, Polybe, Josèphe, Plutarque, forment la tête du mouvement littéraire.

Souvent le poète philosophe, encore inspiré, se réveille en un chant. Telle est cette invocation à Cléante (IIIe siècle avant Jésus-Christ) qui est dans un langage religieux comme une initiation de la foi nouvelle, de la science elle-même.

Après cet élan sublime, la philosophie rentre dans son rôle d'étude et de recherche scientifique.

La pensée se disperse et s'éveille en diverses contrées lointaines.

La poésie est ailleurs ; elle est au cœur même de l'empire romain ; elle s'est infusée dans la langue latine, où elle resplendit du plus vif éclat.

Un scepticisme profond, contradictoire à toute vérité, apparaît dans un grand nombre de poètes de la décadence.

Parmi ceux-ci, Lucien se signale dans un grand nombre de ses écrits.

Les tendances naturalistes de l'époque, scientifiques chez quelques-uns, frivoles et libres dans les romanciers grecs, s'accusent surtout parmi les désillusionnés qui n'ont pas pris pour guide le sentiment de la nature, s'affirmant pourtant par quelques travaux précurseurs d'une ère nouvelle.

Lucien et Alciphron nous font entrevoir déjà, dans leurs œuvres libres, les entreprises aiguës du naturalisme moderne.

Les dialogues de Lucien ont pourtant une originalité que l'on ne peut pas méconnaître.

Le premier dialogue est entre courtisanes, Glycère et Thaïs, noms et personnages de fantaisie.

Elles s'entretiennent d'un beau soldat acarnanien, tout de pourpre habillé.

Glycère raconte qu'une de leurs amies, cette coquine de Gorgone, le lui a soufflé.

« Bah ! il ne faut pas en vouloir à Gorgone, répond Thaïs : entre nous autres courtisanes, cela se fait. Est-ce qu'Abrotone t'en a voulu pour le même ? Cependant vous étiez amies. Mais ce que je ne comprends pas, c'est par où Gorgone a pu le charmer, — à moins qu'il ne soit aveugle tout de bon, et qu'il n'ait vu ni ses cheveux pauvres

qui désertent son front, ni sa bouche fanée de momie, ni son cou maigre aux veines saillantes, ni son long nez! Elle n'a pour elle qu'une grande taille pas mal faite et le sourire engageant. »

Glycère, dans son amour-propre naïf, conclut de ce portrait esquissé par Thaïs qu'elle ne saurait attribuer l'infidélité du beau militaire qu'à des philtres et des breuvages que Gorgone et sa vieille sorcière de mère lui ont fait avaler.

« Et maintenant, dit-elle, elles font vendange de lui.

— Eh bien! Glycère, répond Thaïs, toi, tu feras vendange d'un autre. Et pour celui-là, qu'il se promène! »

Le second dialogue est à trois personnages : la courtisane Myrtie. son amant Pamphile, et Doris, suivant de Myrtie.

Myrtie querelle Pamphile : elle est sur le point de devenir mère, et il va se marier! c'est du moins ce que vient de lui rapporter Doris. Myrtie ne manque pas de tourner en ridicule la future : « Ce n'est pas une beauté que la fille du pilote Phidon! avec ses yeux qui se regardent! »

Pamphile ne comprend rien à ces discours.

Myrtie prie Doris de répéter son récit.

DORIS.

Que je meure, maîtresse, si je vous ai menti d'un mot! J'ai rencontré, près du Prytanée, Lesbie, qui m'a dit en riant : « Ah çà! votre bon ami Pamphile épouse donc la fille de Phidon? » Si tu en doutes, a-t-elle ajouté, regarde dans sa rue, tu la verras ornée de guirlandes, tu entendras les musiciens, le bruit et le chant de l'hyménée.

PAMPHILE.

Eh bien! as-tu regardé, Doris?

DORIS.

Sans doute, et j'ai vu ce qu'elle m'avait annoncé.

Alors seulement Pamphile se rappelle que le fils de son voisin se marie; sa mère le lui a dit hier soir, et l'engagea même à en faire autant.

Il l'avait oublié, il s'en souvint.

Ce doit être la maison voisine qui est entourée de guirlandes et non la sienne : Doris aura confondu; qu'elle y retourne, et elle verra.

Myrtie, heureuse d'être détrompée, essuie ses larmes et embrasse son cher Pamphile.

MYRTIE.

Ah! Pamphile, tu me rends la vie! J'allais me pendre si c'eût été vrai!

PAMPHILE.

Mais ce n'était pas vrai. Serais-je si fou que d'oublier ma chère Myrtie, et cela quand elle porte dans son sein notre enfant?

Ce cri du cœur est naturel et vrai.

Il en est de cette émotion réaliste comme de toute passion violente qui répond à un sentiment naturel et profond.

Ceci nous mène à Alciphron.

Dans la suite de la littérature grecque, on doit rappeler Alciphron, qui, comme Lucien, a mis en scène les types de l'époque postérieure, le IIIe siècle.

Les personnages sont des pêcheurs, des courtisans, des parasites, des paysans, des esclaves, des poètes.

Les lettres de courtisanes d'Alciphron présentent un intérêt triste et saisissant, mêlé pourtant de comique.

Alciphron a puisé dans les poètes grecs, perdus pour nous, et recueilli sous cette forme épistolaire, tous les détails des mœurs privées qui caractérisaient la vie athénienne.

Parmi les sujets qu'il met en scène, les noms de quelques-uns sont historiques; mais toutes les lettres sont de fantaisie.

C'est la jeune Myrrhine qui écrit à Nicippe, son ami, au sujet d'un amant dont elle se voit quittée. Elle a l'idée de faire préparer un philtre pour s'amener l'infidèle.

« Cependant!... les philtres, c'est chanceux... quelquefois cela tourne mal... N'importe! il faut qu'il soit à moi, vivant, ou à Thessala, mort! »

Voici la lettre d'une courtisane d'un esprit positif et pratique, ne se payant pas de fleurettes :

PETALA A SIMALION.

« Si l'on faisait marcher avec les larmes la maison d'une hétaïre, je

mènerais grand train, car tu n'en es pas chiche. Mais ce qu'il me faut, c'est de l'or, des robes, des parures et des servantes. Voilà le nécessaire d'une existence comme la mienne.

« Ah ! dame, mes parents ne m'ont pas laissé d'héritage à Myrrhinonte, ni de revenus sur les mines d'argent. Je n'ai d'autres fonds que les cadeaux, souvent mesquins, que peuvent me faire des amants, qui parfois, en les faisant, geignent.

« Depuis un an que tu es avec moi, tu m'excèdes d'ennui et tu me laisses manquer de tout. Dans quel état sont mes cheveux ! Ils ne connaissent plus les parfums ! Je n'ose aller voir mes amis, ma robe de Tarente est si vieille ! il y a un siècle que je la porte !

« Et je dois me contenter de cet équipage ! passer les jours, les nuits à ton côté ! Comment donc veux-tu que je vive ?...

« Tu pleures ! la belle avance ! Il me faut un amant qui m'entretienne, je ne veux pas mourir de faim. Toi et tes larmes vous êtes incroyables !

« Par Aphrodite ! il est charmant ! Il m'aime, dit-il, il ne peut se passer de moi... Quoi donc ! n'avez-vous pas des coupes d'argent chez vous ? Ne sais-tu pas où ta mère met son or ? où ton père sert ses billets ? Main basse sur tout cela, et alors viens me voir !

« Que Philotis est heureuse ! les Grâces ont tourné sur elle leurs plus favorables regards ! Quel amant que son Ménéclide ! Tous les jours des cadeaux ! Ça vaut mieux que des larmes.

« Moi, pauvre que je suis, j'ai cru prendre un amant, et j'ai pris un pleureur funèbre, qui croit avoir tout fait en m'envoyant quelques roses et quelques couronnes, sans doute pour orner le tombeau où il me conduit avant l'âge.

« Il ne sait que pleurer et le jour et la nuit. Écoute, si tu as quelque chose à m'apporter sans larmes, viens. Sinon, reste, et pleure pour quelque chose [1]. »

Tout cela est à la fois bien humain et bien féminin. C'est la logique de bien des situations.

Voici maintenant une page d'une exquise sensibilité et douce comme une élégie. C'est Ménéclidès, amant désolé, qui écrit à son ami Euthyclès pour lui confier son chagrin.

1. Ces traductions sont tirées du livre des *Courtisanes grecques,* de E. Deschanel.

MÉNÉCLIDÈS A EUTHYCLÈS.

« La charmante Bacchis est morte, mon cher Euthyclès; elle est morte et ne me laisse que des larmes, le souvenir de l'amour le plus tendre, la douleur de l'avoir perdue!

« Jamais je n'oublierai Bacchis, non, jamais!

« Quelle douceur, quelle bonté! Si on l'appelle l'honneur des hétaïres, on ne fera que lui rendre justice.

« Ah! elles devraient se réunir toutes pour placer la statue de Bacchis dans le temple d'Aphrodite ou des Grâces.

« Car, enfin, on leur reproche sans cesse qu'elles sont toutes méchantes, infidèles; qu'elles ne regardent que le gain, qu'elles ne s'attachent qu'à ceux qui leur donnent, qu'elles deviennent une source intarissable de maux pour tous ceux qui vivent avec elles... Eh bien, l'exemple de Bacchis change toutes ces accusations en calomnies, tant ses sentiments et ses mœurs en étaient la réfutation vivante!

« Tu sais bien ce Mède, qui débarqua ici, venant de Syrie, avec une nombreuse suite d'esclaves et l'appareil le plus fastueux? Il fit offrir à Bacchis une maison, des eunuques, des femmes, un luxe asiatique. Bacchis, d'elle-même, sans consulter, refusa de le voir.

« Contente de dormir sous mon pauvre manteau de laine, et recevant avec joie mes petits présents, elle n'avait que du dédain pour les richesses et la magnificence du satrape.

« Et ce marchand égyptien qui lui offrait aussi des monts d'or! comme elle l'a repoussé!

« Non, jamais la nature ne formera une femme d'un cœur si excellent! Pourquoi la fortune n'avait-elle pas placé de si admirables sentiments dans une condition meilleure?

« Elle est donc morte! elle me laisse!

« Chère Bacchis, te voilà seule et abandonnée pour toujours!

« O Parques injustes! pourquoi ne suis-je pas étendu à côté d'elle maintenant comme autrefois? Devais-je ne pas la suivre?

« Ainsi donc, je reste, je vis, je mange!... Et j'irai, comme de coutume, voir mes amis et causer avec eux... Mais elle! je ne la verrai plus, me souriant avec ses beaux yeux où brillait la joie de l'amour! Elle ne passera plus la nuit près de moi, elle si douce et si aimable, si pleine de naïves et charmantes agaceries!

« Que de grâces dans ses regards! et dans son langage! Les chants des sirènes n'avaient pas plus de séductions! Quel suave nectar distillaient ses baisers! La douce persuasion faisait son nid sur le bord

de ses lèvres. Tous les attraits, toutes les grâces, la ceinture même de Vénus, étaient sa parure ordinaire.

« Je n'entendrai plus les jolies chansons dont elle égayait nos repas ! Cette lyre que faisaient vibrer ses doigts d'ivoire, je ne l'entendrai plus !

« C'est fini ! Bacchis, la favorite des Grâces, est étendue sans voix ; — une pierre, une cendre !

« Et cette infâme Megara est vivante, elle qui ruina sans pitié Théagène, au point qu'après avoir vu dissiper la fortune la plus opulente, il n'eut d'autre ressource que de s'enrôler comme mercenaire !

« Et la tendre Bacchis, qui aimait son amant avec tant de désintéressement, est morte !

« Ah ! mon cher Euthyclès, laisse-moi soulager un peu ma douleur en pleurant avec toi. C'est ma seule consolation de parler de Bacchis et d'écrire son nom. Hélas ! il ne me reste que le souvenir !

« Adieu. »

Tout d'abord, on remarquera l'effet du contraste de cette lettre avec la précédente ; mais à quoi sert-il, nous dira-t-on, de pleurer une hétaïre ? S'il y a là, en effet, réalisme, c'est, à notre avis, le réalisme de la jeunesse.

Je ne puis pas terminer cette étude rétrospective sans m'arrêter au moins un instant sur cette précieuse collection des terres cuites ou figurines grecques de Tanagra. C'est la vie courante, la vie demi-mondaine et quelquefois tout à fait aristocratique du monde grec prise sur le fait et vulgarisée.

Il y en a une grande variété, dont la plupart sont des femmes en costume de toilette extérieure (nous dirions de ville), toutes élégantes, sveltes, gracieuses, imposantes ou lascives.

Dans la quantité, qui évidemment a dû être le produit d'une industrie de luxe très répandue et même fort artistique, je ne citerai que celles qui m'ont le plus frappé (je puis en oublier), et qui se rattachent le plus aux conditions de l'existence vulgaire ou journalière.

La principale, à mon avis, placée dans une armoire, au fond de la salle, à la suite du musée égyptien, sur le mur de refend, à gauche, est un groupe de deux femmes nues dansant et soulevant un voile très habilement étendu et largement ouvert entre leurs bras élevés au-dessus de leur tête. Ce voile forme fond d'une danse lascive. L'une des femmes est bien conservée, l'autre a la tête malheureusement

brisée; elles sont admirables de formes et d'allure. Les plis des tuniques et du voile sont d'une richesse de mouvement prodigieuse; un amour (Cupidon, sans doute), placé à leur côté, leur présente quelque hommage ou sacrifice.

Précisément au-dessous, dans le compartiment plus bas de la même armoire, est un petit boulanger ou pâtissier, en plein air, assis sur un escabeau, faisant cuire des petits pains ou gâteaux ronds, déposés près de lui sur un plat rond, dans un four usuel et mobile. C'est d'une vérité et d'une simplicité frappantes.

Dans une armoire à gauche, faisant face au jour des grandes baies sur le Louvre, trois femmes sont demi-nues; deux sont assez semblables de pose, mais diffèrent entièrement de nature; elles s'appuient l'une et l'autre, de la main droite. sur un piédestal, comme pour une pose d'attente. Elles diffèrent surtout par l'expression de la tète et par le caractère d'ensemble. L'une, Phryné, provocante, s'offre à l'admiration et à l'amour; ses cheveux sont gracieusement bouclés et entourent son visage comme d'une auréole de volupté. L'autre, plus sérieuse, impose le sévère attrait de toute sa personne. Une troisième, assise entre elles deux, attend l'hommage direct.

Dans une armoire, près de la croisée de droite et au centre même de l'armoire, à portée du regard, est une dame noble ou princesse, d'une richesse et d'une dignité magistrales. Tout son vêtement est teint d'une couleur d'un vert léger, bordée d'une broderie dorée, très visibles encore. Elle tient à la main le riche éventail de la grande dame.

A peu de distance, deux amies se tiennent unies, la main sur l'épaule, l'une, les seins découverts par l'échancrure des plis de la tunique; elles se promènent, gracieuses et libres, sur le rivage ou dans l'Agora, et paraissent deviser (comme dans les scènes de Théocrite) sur le compte des passants ou galants, qui certainement doivent les admirer.

Une enfin, presque en face, est gravement assise, dans une pose d'attente, près d'un dieu protecteur ou Hermès.

Bien peu de ces figures conservent encore des traces de peinture jaune, verte, rose et bleue.

Nous les suivrons à Rome, où elles doivent avoir fait de nombreuses victimes.

Au musée du Louvre, les vestiges de la peinture antique sont trop rares et trop précieux pour ne pas s'y arrêter quelque temps.

Les plus anciens sont des parties de fresques conservées dans des cadres qui les protègent, et qui sont déposés dans deux armoires placées dans la salle contiguë à celle des monuments historiques égyptiens (côté de la Seine).

Dans l'armoire, à gauche, en entrant, est une fresque à deux compartiments paraissant provenir d'une même origine. Un simple filet rouge par le haut la séparait des parements du mur supérieur qui les supportait.

Le premier compartiment : une femme debout, admirablement drapée, donne ses ordres ou écoute les rapports d'un jeune agriculteur, la sarclette sur l'épaule. Quelques brins d'herbe pendent encore à l'instrument aratoire : quelques arbres et touffes d'arbustes forment un fond de paysage, qui se continue dans le compartiment à la suite.

La femme est peinte avec une vigueur de touche, une chaleur de ton qui sont les qualités d'un maître. L'enfant est humble et soumis, dans une pose très naturelle ; il est vêtu légèrement, mais avec une certaine élégance.

Les suscriptions de Ρωή, Ἀπόλλω, *nioc* indiquent l'âge relatif de ces peintures.

Suit une série de femmes, la plupart en esquisse, quelques-unes plus finies, où sont encore prodiguées des qualités supérieures d'un peintre très habile. C'est, sans doute, la préparation, à l'atelier, de quelque grande composition, tout cela conservé pour le travail à compléter, et formant pourtant un premier ensemble charmant relié par quelques arbres très savamment tracés, quelques arbustes et quelques tiges ligneuses ou herbacées, joliment disséminées dans la composition. Toutes ces études de femmes sont diversement dénommées. *Antigon*, λεπνω, ληνια. *Nika*, Θηραγαθωνοι, etc., c'est le répertoire des femmes grecques.

Pour suivre l'ordre probable d'une moindre antiquité, j'indiquerai, dans l'armoire à droite de celle-ci :

Une Léda superbe, bien qu'ayant des parties altérées. La femme de Tyndare est couchée, un cygne à ses pieds. Toute la peinture, quoique ternie, est d'un effet très attrayant ; cette peinture est encadrée d'oves teintées et ombrées vieil or.

En dessous, dix panneaux comprenant les Muses et symboles poétisés. L'agriculture, la tragédie et la comédie, portant un masque, la musique, le chant, l'harmonie, la méditation, la science, la fortune, en esquisses.

Dans l'armoire adossée au mur, en face de celle-ci : deux femmes sont assises, penchées vers une biche à laquelle elles présentent une

branche feuillée. Une corbeille est à leurs pieds, corbeille très élégante, rayée de couleurs, avec anse à double attache, et remplie de fruits de diverses sortes. Tout est très harmonieux de tons, très fin et d'un aspect plein de grâce.

Plus au jour, du même côté : une divinité fluviale représentée par un homme à demi couché près le lit d'une rivière, une branche de roseau à la main, se repose dans une attitude simple et digne. De chaque côté, près de lui, sont, debout, deux naïades demi-nues tenant un bassin rempli d'eau, formant une vasque où s'écoule un mince filet d'une source devant alimenter le cours d'eau principal. C'est une fort belle composition, pleine de grâce et de simplicité et d'une grande sobriété de ton, très nette et colorée. Toute la posture de ces déesses, leurs cheveux ondoyants et bouclés, leur tête charmante et animée font de cette peinture un chef-d'œuvre de grâce et d'élégance.

Revenant sur nos pas, dans l'armoire adossée à la façade, sur le jardin : une très belle tête de guerrier, mâle et énergique.

Puis, faisant retour, mais probablement moins antiques encore : une charmante déesse, le corps artistement cambré et dessiné, mais bien dégagé dans un voile transparent d'une finesse de ton extraordinaire ; la tête en est délicieuse et peinte nettement, la chevelure est charmante. Toute la personne féminine est lancée dans un vol rapide et naturel.

Tout à côté est un superbe éphèbe descendant quelques marches sur un tapis brodé. Il porte sur un bras une branche en palme verte, et de l'autre un vase en métal précieux, d'une forme très élégante. La grâce de cet adolescent est parfaite.

Jetons maintenant un regard en arrière pour caractériser, au point de vue réaliste et naturaliste, les œuvres de l'antiquité grecque.

Le réalisme d'Homère est naïf et inconscient.

C'est la période héroïque.

Le réalisme des premiers poètes lyriques est patriotique avant tout.

Celui des poètes lyriques élégiaques est tendre ou profond, et empreint souvent d'un naturalisme vrai.

Celui des tragiques, puissant et audacieux dans sa sombre énergie.

C'est la période de la libre expansion nationale et humaine.

Le réalisme d'Aristophane est léger, incisif, agressif, souvent grossier et cynique ; son naturalisme est aigu.

C'est la période démagogique.

Dans les arts, l'évolution parallèle s'affirme par l'application de la vérité plastique, la recherche de la pureté des formes, et par les grandes conceptions évoquées par Périclès et Phidias.

Les grandes étapes peuvent en être au moins indiquées.

En sculpture, par les noms et les œuvres de Myron, Polyctète, Phidias, Scopas, Lysippe et Praxitèle.

En peinture par ceux de Polygnotte, Zeuxis, Parrhasius, Eupompe, Protogène et Apelle.

Ces noms peuvent signifier vigueur native et imitation de la nature.

Compositions tendant à la perfection de la beauté des formes et du style, dont Phidias a donné la formule la plus complète et la plus pure.

Phidias et Apelle donnent, chacun en son art personnel, la mesure la plus haute du caractère qui lui est propre. La peinture s'affirmant surtout par l'individualisation et la plus grande expression des figures, avec cette double tendance au naturalisme plus profondément senti ou simplement affecté.

Dès lors la libre expansion de la nature humaine se produit dans la plénitude de sa force et de sa beauté.

Les statues d'athlètes de Lysippe, les héros d'Anthénor, complètent le type humain.

Les admirables statues de Vénus de tous noms, dont la Vénus de Milo est le type le plus pur, expriment tout l'attrait de la femme, l'attrait de la sublime beauté révélée par les splendeurs de la ligne et de la forme.

Incessu patuit Dea. La chair s'exalte.

Puis se développe largement l'expression de tous les sentiments nobles et gracieux, tendres ou violents.

Hésiode et Théocrite représentent, d'abord dans ce mouvement combiné, le naturalisme en ses deux éléments principaux, descriptif et rustique, mystique et humain; les formes poétiques se retrempant dans la nature, tandis que, mieux informé, le naturalisme scientifique se fait jour plus tard dans la grande personnalité d'Aristote.

Les phases correspondantes se développent dans le même ordre pour les arts de la Grèce.

Faisant retour au théâtre après l'ébranlement causé sur la scène du monde par le prestige du nom d'Alexandre et la dispersion de son vaste empire sous ses successeurs, on voit dominer, dans Ménandre, la note brillante, mais mesurée.

C'est une époque de soumission.

Chez les poètes postérieurs de la décadence, le réalisme est sceptique, cherché, le naturalisme dévoyé.

L'art se mesure à la taille des figurines de Tanagra.

C'est l'époque de l'asservissement, du déclin et de la décadence.

LIVRE TROISIÈME

POÉSIE ET ARTS LATINS

CHAPITRE PREMIER

POÉSIE ET ARTS LATINS DEPUIS LEUR ORIGINE JUSQU'AU RÈGNE D'AUGUSTE

Période romaine.

Après les conquêtes d'Alexandre et les luttes et partages entre ses successeurs, la scène du théâtre du monde ancien passa de la Grèce en Italie.

A cette époque, c'est-à-dire au commencement du IIIe siècle avant Jésus-Christ, la constitution légale et politique de la république romaine est fondée.

Cette république aura encore à subir les péripéties de la conquête du nord de l'Italie, de nouvelles guerres contre les Gaulois, l'invasion des Grecs eux-mêmes sous la conduite de Pyrrhus, et enfin les guerres puniques contre les assauts renouvelés des Carthaginois et d'Annibal.

Rome enfin sortira victorieuse de ces périls constants qui me-

naçaient son existence et arrêtaient l'expansion lointaine de ses forces.

Le peuple romain avait des aptitudes très larges et envahissantes, une sorte de réalisme d'État, c'est-à-dire la réalisation et la poursuite la plus ample possible de l'esprit de conquête, des grands travaux publics, et du génie de concentration, administratif et judiciaire.

Ses premiers chants sont des chants de triomphe, des hymnes guerriers ou de glorification des actes militaires : le chant des frères Arvales, les chants saliens.

« Lares, soyez-nous en aide ! »

Cette prière, renouvelée dans tous ses combats, la force intime de ce peuple, indiquent comment la fortune devait toujours revenir à la constance romaine et manifestent surtout la puissance de son énergie vitale.

Les récits historiques des premiers âges de Rome, les incidents et péripéties imprévus des luttes pour son existence, les premières guerres extérieures de la république romaine dans lesquelles la fortune devait toujours servir le peuple romain, sont certainement un trésor d'inspirations pour ses poètes et ses artistes. Ces grandes actions ont leur réalisme qui s'impose dans toutes les œuvres qui en portent le reflet.

Mais ce n'est là qu'un côté de la question que j'ai abordée et qui se développera davantage dans les effets et tendances variés de l'esprit humain et des lois de la nature, prise en son acception la plus universelle.

Quoi qu'il en soit, les poètes et les artistes se sont fréquemment inspirés des origines de Rome, des luttes patriciennes et plébéiennes, ainsi que des guerres d'extension ou d'invasion par des œuvres qui sont restées grandes et respectées.

C'est une adaptation.

Les récits historiques, les incidents imprévus et violents ont aussi leur réalisme.

Il y a ainsi une sorte de coordination qui s'impose entre les faits successifs et les diverses manifestations de la pensée.

Il en est de même pour les origines de l'art latin.

La marque originaire de l'art latin est surtout l'art étrusque. L'Étrurie pouvait se prévaloir d'une civilisation antique, primitive,

qui, d'abord autochtone, avec un certain mélange asiatique, fut ensuite traversée, modifiée par la civilisation des Grecs, puis alla se confondre et se perdre dans celle des Romains, après leur avoir donné, avec ses croyances et ses superstitions, les premiers rudiments de tous les arts et de toutes les industries; — les bronzes et la ciselure.

Les vases étrusques sont une première représentation des precieux produits de l'industrie italienne.

Ils indiquent les différents âges de leur création.

L'Étrurie a dû servir longtemps de point de concentration artistique et industrielle à la civilisation romaine.

Outre les vases étrusques dont le musée du Louvre a de curieux modèles, le musée des Antiques, à Paris, possède aussi une jolie statuette d'Apollon enfant avec un canard, d'un travail, d'une simplicité et d'une finesse exquis.

Mais le plus curieux de tous ces objets comme monument de l'art plastique est assurément le sépulcre orné auquel on a donné le nom de *Tombeau Lycien*.

Sur un lit funèbre reposent deux figures à demi couchées, l'une d'homme, l'autre de femme; en costume asiatique, d'un calme et d'une majesté complète.

Rien n'est imposant comme cette noble représentation d'un couple heureux, possesseur des biens profanes de la cité antique.

Ce premier mode de civilisation conserve une saveur particulière que n'effaceront pas leur fusion ultérieure de l'art grec ni les puissantes assises de l'art romain dont il est le point de départ.

La poésie latine, à ses commencements, se caractérise, dans son principe vivace et national, par le poète Q. Ennius, contemporain et ami de Caton. Ses descendants et aussi les modernes lui ont accordé une grande valeur qui nous oblige à nous y arrêter.

Le nom de Caton indique suffisamment le caractère de l'époque rigide que nous traversons et l'énergie qui se révèle dans les pensées du poète, comme dans la vertu du grand citoyen romain.

Les *Annales* en font foi ; c'est une épopée, œuvre de son âge mûr.

Le passage suivant d'Ennius formule l'idéal du Romain tel qu'il le demandait :

« Ayant ainsi parlé, il appelle un homme avec qui bien souvent il s'était plu à partager sa table quand il était fatigué des travaux de la journée, et à causer amicalement des grandes affaires qui se débattaient et dans le vaste Forum et dans le majestueux Sénat. Devant cet homme, il n'hésitait pas à traiter tout sujet, grand, petit ou badin, mêlant la malice à la bonté, comme il lui plaisait, et sans redouter l'indiscrétion. Avec lui, il goûtait de vives joies et dans le tête-à-tête et en présence d'autrui. C'est que, dans cet esprit, jamais ne germa la pensée d'une mauvaise action : cet homme était léger, mais non méchant; il était instruit, fidèle, doux, éloquent, satisfait de sa fortune, heureux, plein de sens, parlant bien et à propos, d'humeur commode, point verbeux; sachant beaucoup de choses antiques, de ces choses que le temps a ensevelies dans l'oubli; sachant à la fois et les vieilles mœurs et les mœurs nouvelles; habile à débrouiller toutes les lois anciennes, celles des dieux comme celles des hommes; enfin capable ou de beaucoup dire ou de bien se taire. Voilà celui que Servilius, au milieu des combats, aborde par ces mots... »

Dans une autre partie des *Annales,* voici une description qui est largement traitée :

« Le cavalier s'avance, le creux sabot du cheval ébranle et fait résonner la terre. Des deux parts une clameur s'élève et monte au ciel. Ils se heurtent de front, comme se heurtent les vents lorsque le souffle pluvieux de l'auster, et l'aquilon soufflant de l'autre bout, soulèvent à l'envi les flots dans la mer immense. De tous côtés, comme la pluie, les traits fondent sur la tribune. Sa parme en est percée; le nombril du bouclier tinte sous les coups des javelots; son casque d'airain retentit sans cesse. Du reste, nul ne parvient, malgré tant d'efforts réunis, à mettre avec le fer son corps en pièces. Toujours il brise, il arrache les piques qui l'assaillent toujours; la sueur inonde son corps : pas un instant de relâche; nul moyen de respirer, en butte aux atteintes du fer qui vole. Les Istriens attaquaient, lançant vigoureusement leurs traits. Beaucoup tombent morts, et sous le fer et sous les pierres, et roulent d'une chute rapide ou dans l'intérieur des murs ou au dehors. » Cette action du combat est la réalité même.

Puis encore cette peinture de la terreur de Carthage après une défaite :

« L'horrible terre d'Afrique s'agite avec un tumulte terrible,

inquiète, elle se consume partout de mille soucis; dans tous les lieux apparaît la grande figure de la tristesse; les Carthaginois tendent vers le ciel leurs yeux, leurs mains fatiguées; ils courent çà et là en désordre; tout est sans dessus dessous. »

Ainsi se dégage la personnalité latine, son caractère rigide et la puissance de ses luttes.

La poésie romaine s'inspira des événements historiques qui sont sa vie en action et qui s'affirment par leur cachet de réalité et de vérité.

Il est une chose qui comporte les premiers éléments de la poésie latine, en son caractère le plus particulier et qui était née spontanément sur le sol du Latium, et des mœurs mêmes des premiers Romains; ce sont les chants fescennins :

« Les laboureurs d'autrefois, dit Horace (épître II), ces hommes heureux et à peu de frais, quand ils avaient serré leurs blés, délassaient par des fêtes du corps et aussi leur âme que soutenait dans les épreuves l'espoir du résultat. Avec les compagnons de leurs travaux, leurs enfants, leur fidèle épouse, ils offraient un porc à la Terre, à Sylvain du lait, des fleurs et du vin au Génie qui nous avertit de la brièveté de notre existence. La licence fescennine, née dans ces fêtes. répandit en vers dialogués ces sarcasmes rustiques, et cet usage se perpétua d'année en année. Ce ne fut d'abord qu'un aimable et gai passe-temps, mais bientôt le badinage devint cruel, se tourna en une vraie fureur, et assaillit, menaçant, impuni, les plus honorables maisons; ceux qu'avait atteints la dent cruelle éclatèrent en plaintes; ceux qu'elle respectait encore s'émurent du danger commun. Enfin une loi fut portée qui défendait, sous peine de châtiment, d'attaquer personne par des chants diffamatoires; on changea de manière de peur du bâton; on dut se borner à bien dire et à plaire. »

Des bouffonneries et des jeux de mots en vers saturniens, voilà ce qu'étaient les chants fescennins jusqu'au jour où parurent de vrais poètes.

Les personnages avaient déjà leur costume et leur caractère traditionnel. Maccus était le vaurien à qui sa gourmandise et sa luxure attiraient de méchantes aventures; Bucco, le parasite, mangeur effronté et habile, qui savait toujours trouver un dîner; Pappus, le vieil avare libidineux, en quête de sa femme et de son argent qu'on lui a dérobés, et Dossenus, un philosophe qui prêtait fort à rire par le contraste entre sa conduite et ses sentences.

Vers fescennins, farces atellanes se mêlèrent dans les jeux scéniques.

Aux pompes triomphales, les Romains promenaient toutes sortes d'emblèmes, masques et pantins grotesques; ces gens si pieux et ordinairement si graves, du moment qu'ils cessaient d'être sérieux, voulaient le gros rire, les paroles salées et les mordantes épigrammes. — Le réalisme extérieur — que nous verrons s'affirmer de plus en plus dans l'ensemble des conceptions de la race latine.

La forte empreinte de cette race est une condition de vitalité qui se pose dans les origines de la *Satire* comme dans celles de son théâtre.

Toutefois l'imitation grecque développe l'importance du théâtre latin, dès que ce genre est abordé par des poètes dramatiques sérieux, tels que, pour la Tragédie, Livius Andronicus.

Il reste bien peu de choses de ses comédies et tragédies; assez pourtant pour nous convaincre du penchant du peuple romain pour le plus grossier réalisme [1].

L'ironie satirique y domine, surtout conformément au caractère romain.

Parmi quelques citations on rencontre des saillies heureuses.

Livius Andronicus dit dans l'*Achille :* « Si j'imite les méchants, toi, pour le méfait, tu me donneras un salaire.

Dans le cheval de Troie :

« Le bon sens vient tard aux Phrygiens. » Il y a là de la repartie et de la netteté.

A Livius Andronicus succéda, sur la scène, le poète Cnéius Névius, écrivain plus original et plus romain. Horace dit de lui : « Névius n'est pas dans nos mains ; bien mieux, nous le savons par cœur, comme s'il était d'hier. »

Dévoué au parti populaire, voici ce qu'il ne craignait pas de publier, en plein théâtre, contre le premier Scipion, l'Africain : « Oui, celui qui s'est signalé souvent par des exploits glorieux, celui dont les

1. Festus nous a conservé ce vers :
« Sont-ce des puces ou des punaises ou des poux? Réponds-moi. »

hauts faits sont aujourd'hui dans un vivant éclat, celui qui commande aux nations. Eh bien! son père l'a emmené de chez une amie sans autre vêtement qu'un manteau. »

A l'égard des Métellus, il est plus agressif encore : « C'est le destin qui fait, à Rome, les Métellus consuls », ou bien : « Les Métellus deviennent consuls pour la perte de Rome. »

Au vers satirique répondit un vers comminatoire : « Les Métellus châtieront le poète Névius. »

Ce qu'ils firent en le livrant aux tribunaux.

Les démagogues grecs étaient plus patients.

Dans le poème épique, qu'il aborda également, Névius dut animer de son souffle bien des légendes militaires héroïques.

Il caractérise ainsi l'agitation de Carthage après une défaite : « Les Carthaginois tremblent de tous leurs membres; partout une crainte profonde étreint et bouleverse les cœurs; ce ne sont plus que funérailles de soldats tués; ce ne sont plus que convois de morts; l'ivresse de la fête a disparu. »

D'après un ancien, « Névius bouillonne » ; c'est une qualité qui lui a été comptée par ses descendants.

Le patriotisme, à Rome, reprend toujours le dessus.

En même temps se dégage, du premier faisceau de ses conquêtes, le principe même de la civilisation romaine, l'esprit de domination.

Une autre civilisation vint s'ajouter à celle-ci quand la prise de Carthage, et plus tard la réduction de la Grèce, amenèrent à Rome des richesses d'art, fondèrent une élévation de fortune inouïe, qui vinrent se développer dans la capitale et en changèrent complètement les mœurs et les habitudes.

Les généraux triomphateurs, chargés de butin, transportèrent dans la métropole les riches trophées qui exaltaient leur orgueil. Rome, à la fin de la République, était devenue un véritable musée, et les grands citoyens possédaient une fortune immense, provenant trop souvent des dilapidations accomplies dans les provinces.

La plupart des monuments élevés par les Romains sont dus à la munificence des particuliers; plus tard, les empereurs y eurent naturellement la plus grande part.

Les municipalités rivalisaient de zèle pour l'embellissement de la cité.

Prenant dans son ensemble le principe de la civilisation romaine, on ne peut se montrer indifférent à tous les actes de la vie commune.

S'il est une manifestation de réalisme, ce sera dans l'expression des coutumes civiles et familiales que l'on pourra le mieux s'en rendre compte et prendre la réalité active sur le fait.

La vie romaine, comme la vie provinciale, était dominée par le besoin de l'apparat et de l'épanouissement extérieur.

Chez le Romain on sent la pose.

Il pose dans le temple par sa magnificence.

Au Forum par ses orateurs.

Aux bains pour sa nudité.

Dans les municipes et préfectures provinciales par son ostentation et ses abus de pouvoir.

Plus ou moins largement, plus ou moins profondément, ce sentiment pénètre toutes ses conceptions.

A Rome, en effet, le réalisme se formule dans le génie pratique, administratif et envahisseur de la nation.

Le Romain veut faire la loi au monde entier et, pour cela, il met en œuvre tous les moyens, réguliers ou non.

Il saura se servir au besoin de toutes les données, de toutes les pratiques ou procédés qui lui auront été enseignés par ses devanciers, ses rivaux, ou par les provinces assujetties.

Avant tout, il faut frapper les regards de la foule, montrer aux étrangers éblouis les prodiges de sa puissance.

Le *Forum*, la place publique, l'Agora grec, sera entouré des principaux édifices de la ville. Il sera le rendez-vous des marchands du monde entier, des banquiers et usuriers de la grande cité qui y établissaient leurs comptoirs et y faisaient leur trafic.

Les temples, basiliques, cours de justice, sont reliés par de spacieuses colonnades à cette concentration des services privés et publics.

De grandes voies rattachaient la métropole à toutes les cités pourvues d'édifices semblables.

Lorsqu'ils voulurent faire œuvre d'art, les Romains, ne sachant inventer, voulurent au moins s'assimiler les inventions d'autrui; il en résulta pour eux un art surchargé, composite et variable dans son besoin de prêter à l'universalité.

Cette innovation romaine consistant à mélanger les principes, à

combiner les matériaux et les règles qui s'appliquent à la structure intime, avec les lois d'équilibre des parties extérieures, était à la fois un défaut de goût et souvent de convenance.

Toutefois, l'architecture romaine pratique sait prévoir avec une rare habileté les besoins nombreux des divers bâtiments d'utilité publique, administrative, tels que : larges abords, facilité de circulation, transitions hygiéniques ménagées entre l'air intérieur et la température du dehors ; gymnases, jardins, promenoirs, salles de conversation dans les théâtres, amphithéâtres, thermes, camps, prétoirs, hippodromes, basiliques.

Le Romain, en somme, est plus préoccupé de la force et de l'utile que du beau en lui-même, étant incapable de raisonner certains détails, certaines convenances de l'architecture prise comme type, avec le goût et la délicatesse que les Grecs y apportaient.

THÉATRE LATIN.

Plaute.

Les œuvres théâtrales, bien que très importantes dans la poésie latine, doivent donc céder le pas à la libre manifestation du caractère national ; mais leur action populaire s'est bornée primitivement à une imitation servile, conçue comme adaptation, tant avait conservé de force encore l'attraction de la poésie grecque en ses diverses manifestations lyrique et dramatique.

Névius s'était attaché à produire sur le théâtre romain le genre de comédie dite *à toge*, celle dont les personnages étaient des Romains et dont l'action se passait à Rome. Plaute, son successeur et même son contemporain, reprend avec affectation la tradition de la comédie *à manteau*, celle qui emprunte à la Grèce ses personnages et ses mœurs, où il pouvait se donner carrière avec plus de liberté, avec les licences que comportait l'époque qui nous occupe.

Cette liberté et ces licences paraissent d'ailleurs avoir été du goût des auditeurs. Des types rudes ou grotesques étaient alors apparus dans la société romaine, comme autrefois dans la société grecque, sur lesquels les masses populaires aimaient à déverser le mépris et l'injure sous une forme acérée, souvent triviale et obscène.

Le théâtre de Plaute, comme celui de Ménandre, emprunte à la Grèce les types qui avaient, par leur véracité, le privilège de toujours provoquer l'hilarité.

Des jeunes fous et des vieux libertins, des pères dupés et des courtisanes insatiables, l'infâme prostitueur, avec les habits chamarrés et son gros ventre, bafoué par les amoureux qui l'escroquent. La broche du moindre cuisinier suffit à faire fuir le soldat fanfaron qui se vante de tuer les éléphants d'un revers de main; le vorace parasite quittant la cuisine pour relire, de l'œil qui lui reste, ses vieux cahiers de bons mots (Pers. 389) et se faire ensuite payer ses lazzis par quelque franche lippée; un esclave, bel esprit effronté, inventant, pour filouter son maître, toute une stratégie savante, toutes les combinaisons d'un esprit retors et madré, enfin tout un cortège d'êtres ignobles ou burlesques, passant devant vous comme une procession de carnaval.

Plaute a pris ses types dans la société romaine et il les a peints comme il les a vus, avec abandon et entrain.

Tel est le type de la courtisane.

Il y a des hauts et des bas dans la vie d'une courtisane; la besogne est ingrate quelquefois, les temps sont durs...

Dans la *Cassette* (scène II, acte Ier).

LA COURTISANE.

J'ai le même défaut que la plupart des femmes qui font mon métier : sitôt que nous sommes lestées, nous devenons bavardes à l'excès, et nous faisons aller notre langue beaucoup plus qu'il ne faut. Cette jeune fille qui vient de s'en aller en pleurant, je l'ai ramassée toute petite dans une ruelle où on venait de l'exposer. Nous avons ici un jeune homme de la plus haute naissance... Ma foi, j'en ai pris ma charge, je me suis remplie de la fleur de Bacchus; c'est ce qui fait que l'envie me prend de parler plus librement, et je ne peux, hélas! me taire de ce qu'il ne faudrait pas dire... Ce jeune homme, dont le père est un des premiers citoyens de Sicyone, est passionnément épris de cette petite pleurnicheuse qui vient de sortir; elle, de son côté, l'aime à la folie. Je l'ai donnée autrefois à une courtisane de mes amies, qui demeure là, et qui bien souvent m'avait priée de lui trouver un tout petit enfant, garçon ou fille, dont elle pût se dire la mère. L'occasion s'offre ; je fais ce qu'elle m'avait demandé. Elle reçoit la petite fille de mes mains, et aussitôt la voilà qui accouche de cette même petite que je venais de lui remettre, sans sage-femme,

sans douleurs, comme bien d'autres qui se mettent ainsi dans de mauvais draps. Son amant, disait-elle, était un étranger, et c'est pour cela qu'elle feignait un accouchement. Il n'y a que nous deux qui sachions l'histoire, moi qui ai donné l'enfant, elle qui l'a reçu, nous deux... Au besoin tâchez de vous en souvenir; moi, je m'en vais chez moi... Ces substitutions sont encore de mise aujourd'hui.

Il y a aussi un coin de mœurs romaines que nous devons taire : là encore l'imitation grecque a été poussée trop loin.

Il faut lire encore dans l'*Asinaire*, au deuxième acte, scène III, le congé donné par la mère à l'amant : la scène précédant celle que j'ai copiée ici, la leçon de la mère à la fille et lui demandant la soumission à ses projets de lucre en dehors des bêtises de l'amour ; enfin, en dernier lieu, le marché en forme entre le rival éconduit et l'entremetteuse.

« Diabole, fils de Glaucus, a donné à Alésite (la mère) vingt mines d'argent, à la condition que, toute l'année, Philénie sera sa compagne de nuit et de jour.

« Elle ne recevra aucun autre homme chez elle... Si elle a un ami, un protecteur, un soi-disant amoureux d'une de ses amies, porte close pour tous, et sur sa porte elle écrira que la place est prise. Elle ne recevra point de prétendues missives de l'étranger. Il n'y aura chez elle ni lettres, ni même aucunes tablettes de cire... Elle n'aura point de cire qui puisse servir à écrire. Elle n'inviterai personne à sa table, ne portera les yeux sur aucun des convives. Si elle aperçoit un autre homme, elle fera l'aveugle à l'instant. Elle boira toujours avec vous et en même temps que vous. Elle recevra de vous la coupe et vous la présentera pour que vous la buviez ; elle aura juste le palais aussi fin que vous, ni plus ni moins...

« Elle ne donnera prise à aucun soupçon; jamais elle ne pressera du pied, en se levant, le pied d'un autre homme ; jamais elle ne s'assoira sur le lit voisin, et, en descendant, elle ne donnera la main à personne...

« Jamais signe de tête, ni clins d'yeux, ni geste quelconque à l'adresse d'un homme. Si la lampe s'éteint, elle ne fera aucun mouvement dans l'obscurité... Elle ne se servira d'aucun mot à double sens...

« S'il lui prend envie de tousser, elle ne toussera pas comme cela (Il tousse en tirant la langue), de façon à laisser voir sa langue. Si elle fait semblant d'être enrhumée, elle ne fera pas comme cela

(Il passe la langue sur ses lèvres) ; mais vous lui essuierez les lèvres vous-même pour qu'elle n'ait pas l'air d'offrir un baiser. Sa mère, l'entremetteuse, ne sera pas admise à votre table et ne dira d'injures à personne. S'il lui arrive d'en dire, pour sa punition elle sera privée de vin pendant vingt jours...

« S'il lui prend fantaisie de chasteté, elle vous rendra autant de nuits amoureuses qu'elle aura passé de nuits solitaires. » Closes expresses.

Pour terminer, la mère, la femme patricienne, Artémone, prévenue par Diabole, auquel pareille aubaine vient d'échapper, arrive *ex machina*, pour faire rentrer tout dans l'ordre et la morale :

ARTÉMONE, à Philénie.

Qui t'a permis de recevoir mon mari ?

PHILÉNIE.

Oh ! l'insupportable mégère !

ARTÉMONE.

Debout, bel amoureux, et au logis !

DÉMÉNÈTE.

C'est fait de moi.

ARTÉMONE.

Tu ne nieras pas que tu ne sois le plus pervers des hommes. Mais quoi ! le coucou ne bouge pas de son nid ! Debout, bel amoureux et au logis !

DÉMÉNÈTE.

Malheur à moi !

ARTÉMONE.

Tu ne te trompes pas. Debout, bel amoureux, et au logis !

DÉMÉNÈTE.

De grâce, ma femme !

ARTÉMONE.

Tu t'en souviens donc, que je suis ta femme ? Tout à l'heure, quand tu déguisais si bien, je n'étais pas une femme, mais une peste !

DÉMÉNÈTE.

Je suis mort !

ARTÉMONE.

Eh bien ! l'haleine de ta femme est-elle mauvaise?

DÉMÉNÈTE.

Oh ! elle est plus suave que la myrrhe !

ARTÉMONE.

Et on ne m'a pas encore pris ce manteau qu'on voulait donner à une coquine? Par Castor !...

ARGYRIPPE.

En effet, il a dit qu'il vous déroberait votre manteau.

DÉMÉNÈTE.

Veux-tu bien te taire !

ARGYRIPPE.

Je l'en détournais, ma mère.

ARTÉMONE.

Brave enfant! (A Déménète.) Est-il permis qu'un père donne à son fils de semblables leçons? N'as-tu pas de honte?

DÉMÉNÈTE.

Ah! si j'ai honte de quelque chose, c'est bien de ma conduite envers toi.

ARTÉMONE.

Un coucou grisonnant que sa femme vient d'arracher d'un repaire!

DÉMÉNÈTE.

Ne puis-je au moins rester jusqu'à ce que j'aie soupé? Tout est sur le feu.

ARTÉMONE.

Bon, bon! tu auras aujourd'hui le régal que tu mérites.

DÉMÉNÈTE.

Triste régal! Ma femme me condamne à la suivre au logis!

ARGYRIPPE.

Mon père, je vous le disais bien qu'il ne fallait pas offenser ma mère.

PHILÉNIE, à Déménète.

Vous n'oublierez pas le manteau, n'est-ce pas?

DÉMÉNÈTE, à Philénie, en montrant Artémone.

Eh ! que ne nous débarrasses-tu d'elle ?

PHILÉNIE.

Viens plutôt avec moi, mon cher cœur ; rentre.

DÉMÉNÈTE.

Je te suis.

ARTÉMONE.

Au logis !

PHILÉNIE, à Déménète.

Avant que tu partes, un baiser.

DÉMÉNÈTE, à Philénie.

Va te faire pendre !

L'ORATEUR DE LA TROUPE.

Si ce digne vieillard s'est donné du bon temps en cachette de sa femme, il n'y a rien là de nouveau, rien d'étonnant, rien que les autres maris ne fassent. Qui de nous a le cœur assez dur et l'âme assez ferme pour ne pas se divertir un peu quand l'occasion s'en présente? Si vous voulez obtenir qu'on fasse grâce des coups à notre vieux barbon, eh bien, vous y réussirez, je pense, en applaudissant comme cela (il applaudit), de toutes vos forces.

Ces scènes joviales et burlesques accusent des mœurs très relâchées, en dehors de la peinture même des faiblesses de tous les temps. Les pères ne se contentent pas de fermer les yeux sur les dissipations de leurs fils, quelques-uns y participent; promiscuité bien écœurante ! Quelques couples amoureux y sont fort tendres. Les esclaves se dévouent aux honteuses excitations de la débauche. Ils

dupent marchands d'esclaves et entremetteuses; ils extorquent, au profit de la jeunesse et par les moyens les moins scrupuleux, les sommes qu'ils peuvent appréhender ou les dépôts qui leur sont confiés par les parents; mais ils ont dans la maison une liberté qui touche à l'émancipation, qui leur est souvent promise comme payement de leur souplesse ou de leurs larcins. Enfin, les vertus guerrières et civiques sont déjà bien ébranlées, tantôt par la forfanterie du soldat, tantôt par l'abus des privilèges de l'armée, autant que par les entraînements de la prodigalité et toutes les séductions de la richesse.

Plaute s'explique ainsi sur les sentiments de perversion inculqués à l'éducation première, par la bouche de Lydus, précepteur de l'un de ces jeunes vauriens du temps, Mnésiloque, amant de *Bacchis :*

« Autrefois, on briguait déjà les suffrages du peuple que l'on n'avait pas cessé d'obéir à son maître. Maintenant, prenez un morveux de dix-sept ans à peine, et touchez-le du bout du doigt, il ne fait ni une ni deux et vous fend la tête avec ses tablettes. Allez vous plaindre au père : « Tu seras mon fils, dit le père à l'enfant, si tu sais te dé- « fendre. » Puis, on appelle un gouverneur : « Eh! lui dit-on, vieil « oison, ne touche pas mon garçon parce qu'il a fait voir du cœur. » Et le gouverneur s'en va, mouché comme une chandelle. Voilà une belle justice! et comment pourra-t-il se faire obéir, s'il est le premier battu? »

Cette plainte du précepteur est vraiment typique; elle s'applique à d'autres époques également démoralisées, et n'est pas le seul trait de la vieille société romaine qui nous ait été transmis par les comédies de Plaute. Tout cela bien en situation.

Dans ses *Captifs*, le point de vue moral lui fait également honneur. On ne voit ici ni courtisanes, ni entremetteuses, ni marchands d'esclaves, rien de ce que l'on a nommé par dérision le *Livre d'honneur;* mais Plaute y représente le dévouement réel d'un esclave qui, menacé de tous les supplices, attend avec calme et dignité la mort, qu'il accepte plutôt que de dévoiler le secret d'une évasion qu'il a préparée pour le salut de son maître et ami; il est vrai que cet esclave est le fils même de la maison, d'où il résulte un intérêt dramatique fortement conçu.

L'intérêt répandu sur deux jeunes esclaves de condition libre, dans le *Câble*, est de même nature franche et délicate.

Voici encore, d'après Plaute, une topographie très originale de la ville de Rome :

CHARANÇON. — ACTE IV, SCÈNE I.

LE CHEF DE LA TROUPE.

Par Pollux, Phédrome a finement mis la main sur un fin farceur. L'appellerai-je corsaire ou sycophante? je n'en sais vraiment rien. Quant au costume que j'ai livré, je crains fort de ne jamais le revoir. Mais, après tout, je n'ai rien à démêler avec lui ; c'est à Phédrome que j'ai confié ces objets. Pourtant, j'aurai l'œil ouvert. En attendant, puisqu'il est sorti, je vous indiquerai où vous pouvez trouver, sans trop de peine, les gens que vous souhaitez de rencontrer, vicieux ou vertueux, probes ou fripons.

Vous faut-il un parjure? allez au comice. Un vantard, un fanfaron? dans le temple de Cloacine. Un mari riche et libertin? cherchez sous la Basilique (c'était la Bourse de Rome). Vous y trouverez aussi les vieilles courtisanes et les faiseurs d'affaires. Les amateurs de piquenique s'assemblent sur le marché au poisson. Au bas du Forum se promènent les gens comme il faut et les richards. Au milieu, près du canal, les grands hâbleurs. Au-dessus du lac, les effrontés, les bavards, les méchantes langues, qui, sans vergogne et à propos de rien, calomnient leur prochain, quand il y aurait fort à dire, et sans faire de mensonge, sur leur propre compte. Sous les vieilles échoppes se tiennent les préteurs et les emprunteurs; derrière le temple de Castor, des gens auxquels je ne conseille pas de se fier trop vite. Dans la rue des Toscans, on trouve ces hommes qui se vendent eux-mêmes. Sur le quai de Vélabre, les boulangers, les bouchers, les aruspices, les marchands et les brocanteurs. Mais j'entends la porte s'ouvrir; il faut rengainer mon compliment. (Il sort.)

Que de choses dans cette disposition locale peuvent s'appliquer à la vie parisienne!

Nous admettrons volontiers que le poète, en montrant du doigt, en marquant ironiquement certains types et certaines faiblesses, très ordinairement les mêmes dans l'humanité, ait voulu donner un enseignement et les fustiger :

Castigat ridendo mores.

comme dans le *Revenant*, acte Ier, scène II, le monologue de Philolachès comparant, avec un esprit fin et mordant, l'œuvre de l'architecte avec l'œuvre paternelle; mais la vivacité des tableaux, certains agréments répandus sur les vices les plus flagrants, le succès de mille

roueries éhontées, sont évidemment un moyen pernicieux de flatter le goût public et de tourner à son profit le plaisir qui résulte, pour le spectateur, d'une représentation scandaleuse.

Il fallait cependant un certain courage pour frapper, en plein théâtre, certains vices qui menaçaient de ternir le prestige de l'homme libre dans la ville de Rome.

PSEUDOLUS. — ACTE V, SCÈNE II.

SIMON.

Que vois-je?

PSEUDOLUS.

Sous cette couronne, votre esclave Pseudolus ivre.

SIMON.

Comme un homme libre, ma foi!...

Dans toutes les comédies de Plaute sont prodigués une verve étincelante, un dialogue pressé, soutenu et d'une vivacité charmante: la repartie est prompte et le comique fin et de bon aloi, sous les réserves des passages trop scabreux.

Cécilius est le lien qui rattache Plaute à Térence. Cécilius ne reculait pas devant la bouffonnerie; ses plaisanteries, par cela même, réussissaient auprès du gros public de l'époque; mais cela n'empêchait pas qu'il y eût dans ses comédies des scènes de comique sérieux, de belles maximes, des mots hauts et retentissants, ainsi que Aulu-Gelle s'exprime à son égard. Il avait fait aussi la part des sénateurs et des chevaliers, et les applaudissements qu'il recherchait ne lui ont pas manqué. On le comparait souvent à son devancier et à son successeur, et quelques-uns n'hésitaient pas à le préférer à l'un comme à l'autre.

Térence.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'avec Térence une nouvelle étape de la littérature romaine est franchie; sa muse est essentiellement tempérée, mais elle est polie; sa chaleur est un peu tiède, mais

son esprit est plus fin et plus agréable que celui de son prédécesseur. « Tu ne compareras personne à Térence, » disait Afranius, un contemporain : mais nous pourrions aujourd'hui le comparer à quelques-uns de nos auteurs dramatiques du XVIIIe siècle, réservant, au contraire, notre époque, où le formalisme de ce temps n'est plus de mise ni du goût du jour.

Quelques citations feront mieux comprendre qu'une analyse tronquée le caractère des pièces de Térence, dans lesquelles apparaîtra davantage l'esprit plus policé des nouvelles mœurs romaines.

Térence, plus correct et plus châtié, n'a eu que des admirateurs chez les modernes, et surtout chez les Français.

Térence était d'origine punique, né à Carthage. Des pirates l'enlevèrent dans son enfance ; il fut vendu à Rome, et il devint esclave du sénateur Térence Lucanus, qui le fit élever et instruire et lui donna sa liberté.

Cette situation d'affranchi ne l'empêcha point de compter d'illustres amitiés : celles de Scipion et Lélius, qui lui ont été donnés comme collaborateurs.

Ses comédies marquent un degré supérieur d'élégance et de goût dans la société romaine.

Térence peint la famille dans ce qu'elle a de général, d'universel et presque d'abstrait. Quelques-uns des pères qu'il a mis en scène sont aussi vrais de notre temps qu'ils l'étaient du sien : leur robe blanche et leur tête chauve n'y mettent point de différence tranchée. A la fois raisonnables et raisonneurs, ils cherchent à maintenir leurs fils dans la voie de la sagesse, quoiqu'ils ne soient pas tous d'une perfection surhumaine. Témoin le Chrémès, du *Phormion,* marié secrètement à une femme de Lemnos. Seulement, en leur prêtant des travers et des faiblesses, Térence demeure fidèle à la nature, qui veut que la paternité soit, avant tout, un peu grondeuse, même par excès de tendresse, et il a pour elle toute une gamme de réprimandes graduées, depuis les remontrances affectueuses, bienveillantes et douces, jusqu'aux emportements, selon le caractère de ses personnages et le nœud de l'action scénique.

M. Alexandre Dumas a dû se souvenir de cette scène de l'*Hécyre* dans la visite du père de Duval à Marguerite Gautier, sa *Dame aux Camélias*.

ACTE V. — SCÈNE Ire.

LACHÈS, BACCHIS, accompagnée de deux suivantes.

BACCHIS, à part.

Ce n'est certainement pas pour rien que Lachès m'a donné ce rendez-vous. Par Pollux! ou je me trompe fort, ou je devine ce qu'il me veut.

LACHÈS, à part.

Veillons à ne point compromettre par mon emportement le succès de cette entrevue. Cependant, ne me laissons pas aller à trop d'indulgence. Abordons-la. Salut, Bacchis!

BACCHIS.

Salut, Lachès!

LACHÈS.

Par Pollux! je crois que vous êtes un peu surprise, Bacchis, de la requête que mon valet vient de vous adresser de ma part?

BACCHIS.

Mais je ne me sens pas trop rassurée, je l'avoue, quand je songe à ce que je suis. Mon nom n'est pas une recommandation. Cependant, ma conscience ne me reproche rien.

LACHÈS.

Si vous dites vrai, vous n'avez rien à craindre de ma part, Bacchis. Comme je ne suis plus d'âge à réclamer l'indulgence pour une faute, je tâche, en toute circonstance, de ne pas me conduire à la légère. Or, si vous agissez, si vous devez agir avec moi en honnête personne, je manquerais de savoir-vivre si j'en usais mal avec vous.

BACCHIS.

Par Castor! je vous sais un gré infini de tant d'égards, car s'excuser après une offense ne me paraît pas un bon procédé. Mais que voulez-vous de moi?

LACHÈS.

Vous recevez fréquemment mon fils Pamphile?

BACCHIS.

Ah!

LACHÈS.

Laissez-moi dire. Tant qu'il n'était pas marié, j'ai toléré vos amours. Attendez : je n'ai pas encore dit tout ce que je veux. Maintenant, il a une femme. Eh bien ! cherchez un amant plus fidèle, pendant que vous avez encore le temps d'y songer. Pamphile ne sera pas toujours en humeur de vous aimer, ni vous toujours en âge de plaire.

BACCHIS.

Qui dit cela sur moi?

LACHÈS.

La belle-mère.

BACCHIS.

Sur moi?

LACHÈS.

Sur vous. Elle a repris sa fille chez elle, et, celle-ci étant accouchée, on a tenu la chose secrète et voulu détruire l'enfant.

BACCHIS.

Si je savais quelque chose de plus fort qu'un serment pour confirmer ce que je vous dis, Lachès, je n'hésiterais pas à vous l'offrir. Depuis que Pamphile est marié, il n'existe plus de rapports entre nous.

LACHÈS.

Vous êtes charmante! Mais savez-vous maintenant ce qu'il faut faire pour moi?

BACCHIS.

Que voulez-vous? Dites.

LACHÈS.

Allez trouver nos deux femmes qui sont là-dedans et répétez le même serment devant elles. Calmez-les par cette parole, et justifiez-vous ainsi.

BACCHIS.

J'y consens ; mais, par Pollux ! il n'est pas une de mes pareilles qui serait d'humeur à faire cette démarche auprès d'une femme

mariée. Je ne veux pas toutefois que votre fils soit injustement soupçonné, et taxé à faux de légèreté par ceux que sa conduite touche de si près. Il a été tellement bon pour moi, que je ne puis pas trop faire pour lui.

LACHÈS.

Vos paroles me remplissent de bonté et d'indulgence. Ce ne sont pas seulement nos femmes qui vous ont soupçonnée, moi-même je l'ai cru. Maintenant que je vous vois tout autre que je me le figurais, soyez toujours ce que vous êtes : usez de notre amitié comme bon vous semblera. Si vous me trompiez... Mais je ne veux rien dire qui vous soit pénible d'entendre. Un mot pourtant : si vous voulez m'éprouver comme ami plutôt que comme ennemi, faites-en l'épreuve.

Voici, dans une autre scène, le monologue où Gnathon expose les principes de sa philosophie de parasite et les avantages de son métier. « Dieux immortels! qu'un homme l'emporte sur un autre homme ! quelle différence d'un homme d'esprit à un sot ! Voici, au reste, ce qui m'a fait faire cette réflexion. J'ai rencontré aujourd'hui, en arrivant, un individu d'ici comme moi et de ma condition; homme de bonnes manières, et qui avait, comme moi, dévoré son patrimoine. Je le vois tout malpropre, dégoûtant, efflanqué, dépenaillé, décrépit. « Que signifie, lui dis-je, cet accoutrement ? — Que j'ai perdu ce que je possédais. Hélas ! où en suis-je réduit ? Connaissances, amis, tout m'abandonne. » Alors je le méprisai en songeant à moi. « Quoi ! lui dis-je, homme sans courage, t'es-tu donc arrangé de façon à n'avoir plus en toi désormais nulle ressource ? As-tu perdu ta raison en même temps que ton bien? Me vois-tu, moi, moi simplement ton égal ? vois-tu ce bon air, ce teint fleuri, cette mise, cet embonpoint? J'ai tout et je n'ai rien ; n'ayant rien, rien pourtant ne me manque. — Mais il y a un malheur, c'est que je ne sais ni faire le plaisant, ni supporter les coups. — Quoi ! t'imagines-tu que c'est ainsi qu'on s'y prend ? Tu te trompes du tout au tout ! Jadis on gagnait sa vie à ce métier ; oui, dans l'autre siècle; mais nous avons aujourd'hui une pipée d'autre genre, et, de plus, c'est moi l'inventeur de cette méthode nouvelle. Il y a une espèce de gens qui ont la prétention d'être les premiers en tout et qui ne le sont pas ; c'est à eux que je m'attache; je ne leur fournis point à rire à mes dépens, mais je ris avec eux de compagnie, en m'extasiant sur leur esprit. Quoi qu'ils disent, j'applaudis; disent-ils le contraire, j'applaudis encore.

On dit non? je dis non ; on dit oui? je dis oui. En un mot, j'ai pris sur moi d'approuver toujours. Voilà le bon métier aujourd'hui, et sans comparaison. »

Depuis Plaute, le parasitisme avait prospéré.

Avec Térence, le théâtre prenait donc un ton plus modeste, poli, moins accentué que Plaute, mais plus rapproché de nos mœurs modernes et du théâtre classique des XVIIe et XVIIIe siècles auxquels il a servi de modèle.

Il y a d'ailleurs un rapprochement à faire des genres à diverses époques entre Aristophane d'un côté, Ménandre, Plaute et Térence de l'autre, puis plus tard avec notre théâtre national.

La comédie, à Rome, n'est que le délassement d'hommes que le repos ne peut facilement atteindre.

La tragédie est restée pour les Romains dans les mêmes limites d'un travail rétrospectif et patient.

Le grand théâtre, pour eux, était la guerre et ses triomphes, le tumulte des armes et les clameurs du cirque.

Après les succès de Plaute et Térence, la tragédie romaine apparaît bien affaiblie de ce qu'elle était sur le théâtre grec.

C'est un régal de lettré, un souvenir classique. Ses héros sont inconnus du monde romain.

Le peuple romain tend à souligner les ridicules, à retrouver dans les rues d'Athènes ou de toute autre ville grecque les travers, les fanfaronnades, la grossièreté burlesques de quelques-uns de ses personnages. Le mot et le geste grivois ou orduriers, l'allusion érotique ne lui déplaisaient pas. Il transportera sur un autre théâtre, dans le cirque, ses habitudes guerrières, les appétits de son tempérament dominateur et sanguinaire; mais ces triomphes et ces jeux sauvages se développèrent un peu plus tard avec ses victoires et ses conquêtes.

Du reste, nous allons entrer bientôt dans une ère de proscriptions qui offre, dans l'histoire, les éléments d'une tragédie bien autrement émouvante que les fureurs d'Oreste, le triste sort d'OEdipe et les lamentations d'Iphigénie. Quand nous assisterons aux sanglantes péripéties des luttes intestines : Marius et Sylla, aux cruelles vengeances des partis qui ne s'arrêteront pas à César lui-même.

C'est là qu'est la tragédie réaliste et implacable.

En dehors du théâtre, les divers genres de poésie se formulent, se précisent dans leurs qualités essentielles, mais n'arrivent pas encore à cette amplitude qu'elles doivent acquérir au siècle d'Auguste.

L'un de ces genres est la satire, que les Romains ont portée au plus haut degré de finesse, d'âpreté et de virulence.

L'esprit de lutte s'accuse partout dans les faits et dans les œuvres.

Lucilius, qui est le premier satirique qui ait créé le genre adopté par Horace, commence par l'éloge de la vertu pour exprimer, par le contraste avec les couleurs qu'il savait leur donner, les travers de l'époque et les mœurs contemporaines.

Cette définition de la vertu est énergique et vraie.

Viennent alors, à leur place, ces citations qui entament avec vivacité l'abjection politique d'abord, puis les profusions de la table.

« Maintenant, du matin à la nuit, qu'il soit fête ou non, tout le jour en un mot, peuple et patriciens se démènent tous dans le Forum et ils n'en bougent. Tous sont appliqués à une seule et même étude, à un art unique : c'est d'abuser par de feintes paroles, de lutter par la ruse, de rivaliser de flatterie, d'afficher des airs d'homme de bien, de tendre des pièges, comme si tous étaient ennemis de tous. »

Si nous ne voyions pas cela tous les jours, je ne le reproduirais pas.

Et ailleurs il fait le portrait d'un vieux ladre. « Il n'a ni bête de somme, ni esclave, ni compagnon aucun ; il porte avec lui sa bourse et tout ce qu'il y a d'argent; avec sa bourse, il dîne, dort, se baigne : toute la sollicitude du personnage est dans sa bourse ; à sa bourse est enchaînée son existence entière. »

Ce sont là des censures applicables à toutes les époques.

Voici maintenant la note gaie : « Oseille ! que de louanges sont dues à celui qui te connaît encore ! C'est à ce sujet que Lélius, ce sage, avait coutume de pousser les hauts cris et d'apostropher à leur tour chacun de nos goinfres : « O Publius Gallonius ! s'écriait-il ;
« ô gouffre ! tu es un être bien misérable ! De ta vie tu n'as soupé
« une fois en honnête homme, quoique tu manges tout ton bien pour
« un squille ou pour un gros esturgeon. »

Lucilius représente donc bien une heureuse transition entre la vieille souche romaine, verte, rugueuse, pleine de sève, et le régime nouveau et césarien.

On ne peut nier d'ailleurs que si, comme aujourd'hui, bien des fils de grande famille couraient au déshonneur, certains juges de ce temps-là se moquaient, avec un cynisme grossier, des bienséances et de leurs fonctions mêmes.

Ils passaient la matinée à faire la débauche; ils arrivaient au comice la tête lourde, les yeux appesantis; ils n'écoutaient pas un mot ni de la cause ni des dépositions testimoniales; et, quand il fallait donner son avis, c'étaient des réflexions philosophiques du bon genre :

« Qu'ai-je à faire avec ces impertinents? Que n'allons-nous plutôt boire le vin grec mêlé de miel, manger la grive bien grasse, un bon poisson, un loup du vrai cru, pêché entre les deux ponts? »

Ceci est le passage d'un discours du chevalier romain Caïus Titius, et Titius était poète.

Cet état d'abjection, cette fureur de compétitions et de brigues, ces assauts répétés à la domination dictatoriale, ouvraient la voie à l'asservissement du peuple romain.

La dépravation des mœurs est une marée montante; les Gracques échouèrent contre la formidable coalition des intérêts, des convoitises, des iniquités.

Cet état d'abjection nous est révélé par bien d'autres témoins.

Dans la vie publique, comme dans la vie civile, on verra toujours de grands et beaux dévouements, de nobles vertus patriotiques, mais l'axe politique est changé; ce ne sont plus les principes républicains qui domineront désormais, mais les lois autocratiques appuyées sur une aristocratie trop souvent faible et honteuse.

En même temps, l'influence grecque, que nous avons vue se développer dans le théâtre latin, s'était étendue à toutes les branches de l'art et de la littérature.

La ville de Rome était pleine de Grecs.

La rudesse latine et sabine s'était comme émoussée à l'aspect des œuvres de la Grèce. Les Romains, attirés par une pensée de lucre d'abord, s'étaient abandonnés au charme des richesses artistiques qu'ils allaient conquérir ou dérober à l'étranger.

L'expansion de la poésie, des arts, de la philosophie grecs, ont eu une trop large part dans le développement de la civilisation

latine pour ne pas en poursuivre le cours dans l'État et le monde romains.

La tragédie y perd pied complètement, réduite à la reconstitution du drame antique, se modèle et s'essaye dans les pièces inférieures de Pacuvius et d'Attius, mais se retrouvant plus réaliste et fortement empreinte d'un naturalisme horrible dans les jeux du cirque et dans les *mimes*, qui feront l'objet d'un genre spécial pour les Romains, au temps de César.

Dans ces jeux et spectacles, les Romains usent des ressources de la musique connues des anciens, Grecs, Etrusques et Asiatiques. La flûte accompagnait les chants de fête ; la trompette proclamait les faits de guerre.

La flûte se prête facilement aux différents modes d'expression des divers sentiments humains, à la mobilité des impressions invoquées sur la scène. Par sa diversité de structures, d'aspect, de modes, de timbres, elle peut aborder, soutenir tous les rôles ; aussi bien les plaintes déchirantes et lugubres des funérailles, que les bouffonneries des atellanes, la majestueuse allure des processions et les transports orgiaques des corybantes. La trompette par elle-même convient au mouvement vif et martial des marches militaires. Elle sert à la guerre et consacre l'éclat du triomphe.

Réunies, elles sont un des éléments indispensables de tout festin bien ordonné ; les riches élégants ont pendant les repas d'apparat d'habiles flûteuses qui font danser les souples et légères Gaditaines ; tandis que les pauvres gens de la campagne ont des joueuses de flûte de leur classe, qui, pour une maigre rétribution, les feront sauter ou plutôt bondir lourdement. A bord des navires, un flûtiste marque la cadence et le rythme à chaque coup de rame, et sert ainsi à amuser et à flatter les rameurs par le charme de la mélodie. Toute la gamme des sensations, depuis la douleur et le deuil, jusqu'aux joies les plus intenses de l'amour et du triomphe, peut donc être gravie par l'expression musicale, par la voie des chanteurs et par le concert des instruments qui la répercutent.

Ce sont là des impressions réelles, et procédant des moyens et sujets naturels.

Lucrèce.

Les événements qui se précipitent, les commotions politiques et les conflagrations générales laissent à l'homme les yeux fermés sur

la nature ; le repos au contraire, le délassement succédant à la fièvre de l'action, vous ramènent insensiblement dans les liens de la végétation terrestre, au sein de la vie universelle.

L'œuvre de Lucrèce a formulé cette tendance de l'esprit humain.

L'esprit troublé par les fureurs de la guerre civile a besoin de se rasséréner, de se retremper dans une doctrine vivace et fondée en principes positifs et non en simple crédulité.

Lucrèce est la personnalité la plus originale de la littérature latine avant Auguste. Ses qualités sont multiples et ses expressions diverses, à tous les degrés.

Dans son poème *De la Nature* s'accuse bien cette double tendance du naturalisme éclairé et chercheur, sensible et excitable.

Lucrèce est un regain de la science et de la philosophie grecques, et ses révélations apparaissent aussi à une époque profondément troublée par les doctrines politiques, les compétitions de toutes sortes et de tous ordres, par les tendances à un renouveau appelé par les grands poètes, ses contemporains ou ses successeurs, par les systèmes de toute provenance et de toutes religions. « *Aux Dieux inconnus.* »

Il sait donner aux problèmes les plus arides de la philosophie une forme des plus brillantes et des plus attrayantes : c'est au système d'Épicure que Lucrèce avait emprunté ses vues d'ensemble sur les principes de la création et de leur immanence.

Il en avait déduit l'inanité des superstitions, les erreurs des doctrines préconçues et la vanité des croyances religieuses de son temps, se plaisant à repéter que les dieux ne s'inquiètent point de ce que font les hommes, et donnant conséquemment à leurs actions une sanction plus complète que celle que pourraient leur apporter des divinités, ou hostiles, ou prévenues par des actes de prières ou de foi.

Il y ajoute une discussion raisonnée sur des questions de morale, sur la tempérance, sur la modération dans les désirs, sur le mépris des honneurs, du luxe et de la mollesse ; on ne peut donc l'accuser de la corruption qui devait s'étaler par la suite dans l'expansion immodérée de l'épicurisme romain. Ce qui lui a manqué ç'a été la foi, dignité de la pensée, ordonnant, sous les auspices de Dieu, l'harmonie de la nature et la suprême immuabilité des lois de l'Univers.

Sans ce lien de grandeur, de durée, d'éternité, le système croule sur sa base et se résoud en une excitation des appétits sensuels, sans contrepoids, en une âpreté de volupté, une fureur des plaisirs

et des jeux du cirque, qui signalent le monde romain à partir de l'ère impériale.

Le poète de la nature se complaît à combattre toute la contrainte de l'antique superstition, dans ce qu'elle avait de cruel et d'accablant, par une terreur infligée. Cette peur honteuse des vengeances de la Divinité insultait les dieux et dégradait les hommes. Il veut donc, avec Épicure, dissiper ces obscurités mystérieuses de dieux sans nombre [1] :

De même que l'enfant se sent pris de frissons,
Marchant dans un lieu sombre ainsi nous frémissons
En plein jour, nous formant mille spectres funèbres,
Comme ceux que croit voir l'enfant dans les ténèbres.
Ce n'est pas le soleil avec tous ses rayons
Qui chassera la nuit terrible où nous vivons,
Mais le clair examen de la nature même
Dont je vais à tes yeux dérouler le système.

Il y a donc, pour Lucrèce, dans les lois de la nature, une ordonnance immuable de l'Univers, qui se soutient et se meut par elle-même. C'est ce que l'on a nommé plus tard l'ordre, la vie universelle. Il fait honneur de cette révélation au philosophe Épicure :

Le genre humain, frappé d'une divine horreur,
Traînait honteusement le joug de sa terreur,
Et la religion, aux mortels qu'elle accable,
Montrait du haut du ciel sa tête épouvantable,
Quand un Grec, le premier, sur des spectres affreux,
Leva son œil mortel sans plier devant eux.
Ni le pouvoir vanté des dieux, ni le tonnerre,
Ce grondement du ciel qu'on nomme leur colère,
Ne purent incliner le front du combattant;
Tout ce vain bruit l'irrite, et son emportement
Veut être le premier à forcer la barrière
Où la sombre nature enferma son mystère.
Sa science vaillante est passée au travers
De ces murs enflammés qui couvrent l'univers;
Et dans l'immensité du grand tout élancée,
Longtemps se promena son âme et sa pensée.
Il revint en vainqueur, enseignant aux humains
Qu'il est dans l'univers des principes certains,
Comme tout naît, tout meurt, comment à chaque chose
Telle force préside et telle loi s'impose :
Voilà donc sous nos pieds le vain culte des dieux,
C'est nous que la victoire a fait monter aux cieux.

1. Traduction C. Martha, que nous sommes heureux de citer.

Affranchi des terreurs de la crédulité, le poète, le philosophe, entrera désormais dans la voie sereine des découvertes les plus précieuses et, plus tard, d'une affirmation plus consolante :

Sitôt que ta sagesse a de sa grande voix
Proclamé la nature et dévoilé ses lois,
Nos superstitions s'échappent en déroute ;
De notre monde étroit je vois s'ouvrir la voûte,
Et plus loin, dans le vide et ses vastes déserts,
A lui-même livré se former l'univers.
Dans l'espace infini, tranquilles et sereines,
M'apparaissent des dieux les demeures lointaines,
Que jamais la fureur du vent n'ose approcher,
Que le nuage humide aurait peur de toucher,
Que craignent de ternir les blancs flocons de neige,
Où le plus pur éther enveloppe et protège
De riante lumière et de splendeurs sans fin
La belle oisiveté de ce séjour divin,
Où rien ne vient des dieux troubler la paix profonde,
De ces dieux sans besoins, sans souci pour le monde.
Mais j'interroge en vain ces espaces ouverts,
Je ne vois nulle part la place des enfers;
Car ma raison, perçant la terre sans obstacle,
Voit encore sous mes pieds le même grand spectacle
De l'immensité vide où se meut l'élément ;
Alors mon cœur saisi d'un saint frémissement,
De volupté divine, admire, ô mon cher Maître,
Par quel puissant effort tu nous fis apparaître
La nature sans voile, et sus de toutes parts
Sur nos fronts, sous nos pieds, l'ouvrir à nos regards.

La nature, dans ses lois, nous offre un tableau saisissant et d'une grande puissance d'effet. Mais, dans la loi même, nous devons voir non seulement le mouvement et le ressort qui l'animent, mais la force de vie, la virtualité de l'acte en formation, la divinité du principe latent qui la transforme, ce qui est bien le sens spiritualiste de toute conception vraiment digne de l'esprit humain.

L'écueil de la doctrine épicurienne et matérialiste est précisément cette visée de l'inconscient et du pessimisme, qui refoule au dedans de nous tout sentiment idéal, d'espoir et de consolation.

Le maître n'avait point cette allure de Titan révolté contre le ciel.

. . . .

Cette différence des sentiments chez le maître et le disciple, la clémence de l'un, la colère de l'autre, tient non seulement à la diffé-

rence de leur caractère et de leur génie, mais encore à celle des religions qu'ils avaient à combattre.

En Grèce, la religion était sinon plus raisonnable, du moins plus commode, et son joug était plus léger. La mythologie grecque, formée par les poètes, a quelque chose de gracieux qui pouvait plaire même à l'imagination d'un incrédule. Les symboles vivants des formes de la nature ou des passions humaines représentent une grande philosophie égayée par de riantes fictions. Les dieux grecs sont faciles, accommodants, et souffrent même que les poètes et les sages leur prêtent tous les jours des attributs nouveaux. La libre pensée peut, pour ainsi dire, les corriger et les embellir. Ils ne s'occupent pas avec une exactitude ombrageuse de tous les détails de la vie humaine. Ils ne demandent pas à être honorés, à heure fixe, par des prêtres qu'ils ont choisis. Tout homme, pourvu qu'il ait un esprit riche et fécond, peut faire monter vers le ciel un agréable hommage, et je ne sais s'il ne serait pas permis de dire qu'ils sont moins heureux de recevoir les prières de la vertu que les hymnes du génie. Le culte lui-même est poétique, les cérémonies sont des fêtes. L'incrédulité pouvait en sourire, mais non s'irriter. Aussi l'impiété grecque n'a rien de farouche ; elle est calme, elle est douce, et, comme on le voit par l'exemple du philosophe Épicure et même du satirique Lucien, en renversant le pouvoir des dieux, elle est encore pleine d'égards pour ces aimables tyrans.

Rome, au contraire, est soumise à d'obscures divinités, sans beauté, sans histoire, et qui, sorties de quelque coin de l'Italie et accompagnées de superstitions grossières et disparates, ont été transportées pêle-mêle dans la ville ouverte à tous les vaincus, et y ont reçu le droit de cité. Ces dieux ne parlent ni au cœur ni à l'imagination, et ne peuvent inspirer que de la crainte et de la répugnance. Ils président minutieusement à tous les actes de la vie civile et domestique, surveillent l'homme et le citoyen, et, comme des magistrats subalternes, exercent une sorte de police tracassière. Dans les grandes entreprises comme dans les plus simples affaires, il fallait recourir à une consultation religieuse qui devait faire connaître la volonté de ces divinités vétilleuses ; cérémonie dont le sens était oublié, formules vides, prières en langue perdue que les prêtres eux-mêmes ne comprenaient plus, toutes ces pratiques extérieures, qui choquaient la raison, embarrassaient encore à chaque heure la vie d'un Romain. A Rome, la superstition était bien plus pesante et ne désarmait pas l'incrédulité par sa grâce. Aussi l'impiété de Lucrèce est plus violente que celle d'Épicure, et sous son fanatisme dogma-

tique on croit voir un ressentiment personnel contre la religion romaine.

De plus, tandis qu'Épicure vivait dans la tranquille société de la molle Athènes, Lucrèce avait assisté aux luttes horribles de Marius et de Sylla.

. . . .

Ce que sans doute Lucrèce pensait, Sénèque le dira plus tard avec une sentencieuse énergie, en faisant allusion précisément au temps où vécut notre poète et aux sanglantes iniquités dont il avait été le témoin. « Le bonheur de Sylla est le crime des dieux; *deorum crimen erat Sylla tam felix.* »

Tant il est vrai, comme le dit justement M. Martha, et comme le répètent sans cesse les anciens, que les malheurs publics accusent l'indifférence des dieux, et que les générations qui en sont les victimes se portent à tous les excès de l'impiété.

C'est pour y échapper que Lucrèce se réfugiait dans l'étude de la Nature et que Virgile jetait ce cri de soulagement :

Felix qui potuit rerum cognoscere causas!...

Lucrèce sentait bien qu'après les Grecs tout n'était pas dit pour la poésie, et surtout pour cette poésie qui décrit et formule la nature et ses lois immuables et immanentes.

Cette épopée est encore à faire.

L'impression de la nature en fixera le tableau, le sentiment de la nature en saisira la poésie.

Dans une poésie inspirée, Lucrèce concentre la foi de l'adepte, l'élan du novateur. « A sa haine de la superstition, à son horreur de l'ambition et de l'amour, il faudrait ajouter une sorte de maladie morale : l'ennui », comme le dit M. C. Martha, ou l'attente mélancolique, « ainsi qu'il arrive toujours aux époques orageuses, où les vastes commotions de la politique se communiquent au monde moral. Les esprits romains, ceux du moins qui n'étaient pas emportés dans les tourbillons de la tempête et qui avaient le temps de se reconnaître et de se regarder souffrir, éprouvaient un découragement profond, ne trouvant plus, dans une société bouleversée, l'emploi régulier de leur force et de leur vie. »

L'épicurisme cherchait donc l'oubli dans le désir du repos, ce désir n'est pas particulier à cette doctrine; mais le système matérialiste ne vous garde pas contre la crainte de la mort.

« Comment n'avoir pas horreur de la mort, quand elle nous arrache à notre famille, à nos enfants, à nos amis, dont nous sommes le soutien? »

Lucrèce a trop de poésie dans l'âme pour ne pas la laisser déborder au moment même où il voudrait la subordonner à une doctrine exclusive.

Mais tu ne verras plus ton cher foyer s'ouvrir,
Noble épouse, à ta voix beaux enfants accourir,
Aux baisers paternels à l'envi se suspendre
En inondant ton cœur d'orgueil secret et tendre;
Clients, amis, parents ne retrouveront plus
Un tutélaire appui dans les fortes vertus;
Malheur! dit-on, malheur! famille, honneur, patrie,
Un seul jour t'enleva tous ces biens de la vie.
Mais on n'ajoute pas qu'une fois emportés
Ces biens par qui n'est plus ne sont plus regrettés.
Ah! si, bien pénétrés de ces pensées suprêmes,
Les hommes y cherchaient un soutien pour eux-mêmes,
Ils auraient allégé bientôt leur faible cœur
De tout ce vain amas de crainte et de douleur.
Sache bien qu'endormi dans la mort, cet asile
Te recueille à jamais insensible et tranquille;
Pour nous est le malheur, oui, pour nous qui vivrons,
Auprès du noir bûcher c'est nous qui pleurerons,
Et le temps, qui peut tout, ne pourra nous défendre
D'un deuil inconsolé sur ta paisible cendre.
Mais pourquoi ce long deuil, tant de sombre appareil.
Car si tout se réduit au repos du sommeil,
Où donc est la raison qui veut qu'en l'amertume
En un pleur éternel notre âme se consume?

Il faut remarquer, dans cette chute, la forme dubitative.

Cette idée de la mort le hantait, paraît-il, car, indépendamment de sa fin lamentable, il fait quelque aveu involontaire de la jactance des adeptes de l'épicurisme.

Aussi quand tu verras un homme qui murmure
En pensant que son corps doit servir de pâture
A la tombe, à la flamme, aux dents des animaux,
Sois sûr qu'il n'est pas franc, que son courage est faux,
Qu'une pointe de peur tient encore à son âme,
Bien qu'un moment après le même homme proclame
Qu'à la mort tout finit, et qu'il sait bien vraiment
Que le trépas en nous éteint tout sentiment.
Vaine profession! A son insu, le lâche,
Toujours à l'existence il tient par quelque attache,

De lui-même il ne peut se déprendre, il conçoit
Que quelque chose en lui vive tout mort qu'il soit.
Aussi lorsque d'avance il se peint, ce faux sage,
Son corps un jour en proie à la bête sauvage,
Il se pleure lui-même, il n'est pas détaché
De ce cadavre abject devant ses yeux couché,
Il s'y retrouve encore, il l'anime, il le souille
A redonner son âme à l'impure dépouille.
Pourquoi, dit-il alors, suis-je mortel, hélas!
Qu'il est dur de mourir! L'insensé ne voit pas
Qu'il ne restera point là quelque autre lui-même
Pour se tenir debout près de ce corps qu'il aime,
Pour se contempler mort et se désespérer,
Quand les monstres des bois viendront le dévorer.
Si c'est un si grand mal au corps sans sépulture
D'être en proie aux vautours, de subir leur morsure,
Je ne vois pas, pour moi, qu'il soit moins douloureux
D'être sur un bûcher consumé par des feux,
D'étouffer dans le miel, de transir sous la pierre
Qui sert aux orgueilleux de couche funéraire,
Ou bien d'être accablé sous un joug écrasant,
Sous le poids de la terre et le pied du passant.

Plus loin, Lucrèce dépeint comme il suit les tourments de l'amour : « Vous passez votre vie sous le commandement d'autrui. Cependant le patrimoine s'en va et les dettes se contractent; les devoirs sont délaissés, la réputation vacille et périt. Prodiguez les parfums, qu'à vos pieds rient les magnifiques chaussures de Sicyone : soit! enchâssez dans l'or de grandes émeraudes d'un vert éclatant... Les trésors bien acquis par vos pères deviennent des bandelelettes et des ornements de tête; ils se changent en robes de femme, en étoffe de Mélite ou de Céos. Vous avez les riches ameublements, les festins, les jeux, les coupes sans cesse vidées, les parfums, les couronnes, les guirlandes : vains apprêts! car, du sein de la coupe des délices, il monte quelque chose d'amer qui vous suffoque dans les fleurs mêmes; soit que la conscience vous reproche une vie oisive, de longues années perdues dans la mollesse; soit qu'un mot équivoque de l'objet aimé pénètre votre cœur comme un trait et s'y conserve brûlant comme le feu sous la cendre; soit que vous croyiez remarquer, dans ses yeux, trop de distraction pour vous, trop d'attention pour un autre, ou, sur son visage, les traces d'un sourire moqueur. Oui, ce sont là les maux qui accompagnent l'amour le plus heureux; mais, dans un amour rebuté et sans espoir, il y en a d'innombrables, et qu'on saisit tous du premier regard. Aussi vaut-il mieux, comme je l'ai dit, veiller d'avance,

se garder du piège. Car il n'est pas si malaisé d'éviter de se prendre dans les filets de l'amour, que d'en sortir quand on est pris et de briser les nœuds puissants de Vénus. »

Lucrèce ne voit pas d'un œil léger et tranquille les liens d'amour confondus et brisés. La tendresse profonde s'accommode mal avec la fragilité des affections. C'est une poésie plus réaliste peut-être que celle ayant cours, mais moins frivole et moins cherchée.

A l'appui d'un raisonnement abstrait, Lucrèce sait trouver un exemple capable d'éclairer l'esprit par une frappante analogie. Ainsi, en un passage où il s'agit de prouver que les atomes sont éternels, indestructibles, que rien ne s'anéantit dans la nature, que tout se transforme, le poète répond par un tableau animé, de la plus gracieuse magnificence :

Tu penses que la pluie est détruite et perdue
Quand le céleste époux, l'Air, du haut de la nue,
S'unissant à la Terre en un fécond hymen,
De son épouse ardente emplit le vaste sein.
Mais c'est grâce à ces eaux que les moissons verdissent,
Qu'à l'arbre desséché les rameaux refleurissent,
Que cet arbre lui-même élèvera son front,
Que sous le poids des fruits ses branches fléchiront.
L'homme et les animaux en reçoivent la vie,
De là, dans la cité joyeuse et rajeunie,
D'un grand peuple d'enfants l'aimable floraison,
Et, plein d'hôtes nouveaux, le bois n'est que chanson.
De là les gras troupeaux dans les herbes nouvelles
Traînent leur embonpoint et leurs lourdes mamelles,
D'où la chaude liqueur s'épanche en blancs ruisseaux ;
De là, par les près verts, un fol essaim d'agneaux,
S'animant au doux feu de ce lait qui l'enivre,
Sur ses débiles pieds bondit, heureux de vivre.
Rien ne périt : le corps que tu croyais perdu,
Quoi qu'en disent tes yeux, à la vie est rendu ;
La main de la Nature en forme un nouvel être ;
C'est par la mort de l'un qu'un autre pourra naître.

Poésie répercutée dans Virgile et Horace.

Le cinquième livre est comme le couronnement du système des atomes. On y voit enfin, dans le plus vaste ensemble, ce que le tumulte de la matière livrée à elle-même a pu produire ; brillante pein-

ture qui embrasse l'histoire de l'univers et de l'homme, où sont abordés en même temps, avec la plus confiante témérité, les plus grands problèmes de la physique, de la religion, de la morale.

« Le chaos se débrouille, les atomes de même nature se cherchent et s'assemblent; les plus pesants se précipitent et forment la terre; l'air, plus léger, s'élève et flotte au-dessus, et la matière ignée, plus subtile encore, se répand autour du monde, qu'elle enveloppe de ses feux. Les astres commencent à paraître et prennent leur course. Après avoir expliqué les causes de leurs mouvements en disciple d'Épicure et avec les faibles lumières de l'école, le poète fait voir comment la terre donna naissance aux plantes, aux arbres, aux animaux, aux hommes; comment, dans ce premier enfantement, des monstres, informes ébauches de la nature, incapables de vivre et de se reproduire, périrent à jamais; comment des espèces d'animaux, trop faibles pour se défendre, s'éteignirent. Ensuite, il nous fait assister à la vie des premiers humains, de ces rudes enfants d'une terre encore vigoureuse, qui cherchent dans les forêts leur sauvage nourriture et luttent contre les bêtes féroces. Peu à peu, les mœurs deviennent moins farouches; l'amour, le mariage, le désir de protéger les femmes et les enfants unissent entre eux les premiers chefs de famille par une sorte de convention tacite, et les empêchent d'opprimer la faiblesse. De là un commencement de société, que l'invention du langage étend bientôt et fortifie. L'ambition fait les rois, la royauté partage les terres et crée les propriétés; de longues anarchies font établir les lois, la terreur enfante les religions. Cependant la découverte du feu et des métaux donne naissance à l'industrie, fournit des armes plus terribles à la guerre et d'utiles instruments à l'agriculture. On s'essaye aux arts de pur agrément, on invente la musique. Guidé par le hasard, excité par le besoin, éclairé par son génie, l'homme a trouvé les arts, les sciences, que l'expérience accroît et perfectionne chaque jour. Déjà il habite des villes, déjà il lance des navires sur la mer; l'écriture lui permet de fixer sa pensée, et les poètes commencent à raconter son histoire à la postérité. Lucrèce ne s'arrête qu'au moment où s'ouvrent les annales des nations. Il fait revivre ces âges lointains qui n'ont pas d'histoire, qui sont hors de notre portée, dont il ne reste ni monuments ni souvenir, en deçà desquels la tradition s'arrête et qu'on ne peut aborder qu'à l'aide des inductions les plus aventureuses. »

Un mot personnel pour terminer :

Sous la divinité cachée, mettons un ensemble de lois immanentes, nécessaires, divines en leur essence, l'évolution dans son

expression la plus large; supposons seulement chez Lucrèce l'intuition possible de la lutte pour l'existence, de la sélection, et nous arrivons aux hypothèses et systèmes développés par Buffon, Cuvier, Laplace, et plus récemment encore par Darwin.

N'est-on même pas en droit de se demander s'il n'y a pas songé, lorsqu'il écrivait cette belle formule de la transmission de la vie?

Le monde, sans repos, finit et recommence,
D'être en être mortel court et fuit l'existence.
Telle espèce s'étend, s'accroît et se nourrit
De tout ce qu'a perdu telle autre qui périt;
De la foule qui meurt, dans le plus court espace,
Le foule qui renaît a déjà pris la place,
Et comme dans les jeux, aux fêtes de Vulcain,
Vole la torche errante allant de main en main,
Chaque race à son tour par une autre suivie,
Lui transmet en courant le flambeau de la vie.

La torche errante n'est-elle pas la marche progressive de l'esprit humain s'allumant, dans sa course vive ou ralentie, à la flamme de la pensée?

Telle est la vision du poète; mais il ne peut alors s'inspirer que de l'état des connaissances acquises à son époque. Ces connaissances s'étendront un jour, et c'est cette lueur, encore obscure, qu'il aperçoit dans l'éloignement de nouvelles phases historiques.

Le contingent des idées positives qu'il peut soulever est encore restreint et incomplet.

La science, essentiellement positive, réaliste en son principe, élève par degrés la conception des lois physiques et morales, jusqu'à une amplitude de vues que ne comporte aucune autre forme de la pensée.

Le sentiment de la nature, conçu d'abord comme intuition, ne reprend une valeur doctrinale complète que par les données de la science moderne.

« A toutes les époques, dit V. de Laprade, où la domination des sentiments humains a aboli le sentiment religieux, c'est par le sentiment de la nature que l'on rentre dans l'idée infinie de la divinité. »

Quand on s'éloigne du sentiment de la nature, on tombe facilement dans les subtilités du maniérisme, c'est ce qui est arrivé pour Catulle et, après lui, Properce et Tibulle.

Le ton est donné.

De même que Lucrèce avait puisé dans la philosophie grecque les idées, et même le sujet de son poème, Catulle, son contemporain, a plus d'une fois transformé, comme lui, le plus pur de la substance du génie grec dans ses épithalames et épigrammes.

Voici un court passage que l'on peut rapprocher des citations de Sappho :

« Comme dans un champ sans culture croît une vigne solitaire : jamais elle ne s'élève, jamais elle ne nourrit de grappes vermeilles; mais, pliant sous le poids qui l'affaisse, elle penche languissamment son corps; elle touche sa racine de l'extrémité de ses rameaux. Aucun laboureur, aucun bœuf ne l'ont cultivée; mais, s'unit-elle à l'ormeau, son époux, laboureurs, bœufs la cultivent à l'envi. Ainsi, la jeune fille, tant qu'elle reste étrangère à l'amour, se fane, abandonnée; et, lorsque, mûre pour l'hymen, elle forme les nœuds d'une heureuse alliance, elle est adorée d'un époux, et elle n'est que plus aimée de son père. » (Chant nuptial.)

Il y a là une grande vérité d'images, une certaine simplicité de ton, un abandon plein de grâce, ce charme et cette élégante sobriété qui distinguaient la poétesse lesbienne; mais, d'un autre côté, on sent déjà, chez Catulle, la tendance au madrigal, que toute la poésie de Lucrèce repousse avec une franchise d'allure absolument personnelle.

CHAPITRE II

LA POÉSIE ET LES ARTS AU SIÈCLE D'AUGUSTE

Je m'écarterais de mon sujet, si je voulais m'étendre sur Virgile, sur sa grâce, sa sensibilité exquise, son lyrisme et son style épique, qui sont reconnus.

L'œuvre particulière que j'ai entreprise m'oblige à chercher partout l'empreinte et la trace formelle d'autres qualités : la réalité, la vérité, le sentiment de la nature.

Le retour à la nature, dont il sait aussi s'inspirer, se confinant dans ses *Bucoliques* et *Géorgiques;* c'est à ces poésies que je veux surtout rendre hommage.

Ailleurs, il est trop imprégné de la tradition mythologique de la légende césarienne qu'il se croit obligé d'ajouter au rythme poétique.

Chez lui la corde est finement touchée et il réussit admirablement à peindre ses héroïnes, inspiré de toutes les nuances délicates des plus tendres sentiments.

Il possède certainement une expression poétique large et superbe. Il a des recherches de mots qui sont à eux seuls tout un flux de pensées heureuses, des images vives ou saisissantes.

Sa puissance descriptive est grande dans de nombreux tableaux, mais on y sent la recherche de l'effet, le besoin d'en établir une ordonnance parfaite.

Avec lui, la forme classique est trouvée, mais le réalisme s'en détache; ce détachement peut être la condition d'une certaine perfection, à laquelle manque la virilité.

Virgile était de son siècle, et Auguste, son bienfaiteur, ne lui en demandait pas davantage.

Par le sentiment de la nature, il tient une place considérable dans l'œuvre du siècle et dans la suite des conceptions qui ont la nature pour objet, avec la conscience de son universalité.

Les *Géorgiques* sont un premier enseignement des règles posées par les lois de la nature.

« Telle est la loi du destin : tout dépérit, tout marche insensiblement à son déclin. Je crois voir un nocher qui lutte à force de rames contre le courant de l'eau : si par hasard ses bras viennent à se lasser, le fleuve aussitôt le saisit et l'entraîne. »

Il faut donc lutter toute la vie, à peine de déchéance physique et morale.

Après la loi du déclin, celle de la germination et de la reproduction :

« Oui, le printemps est utile au feuillage des bois, utile aux forêts ; au printemps la terre se gonfle et demande les germes qu'elle va féconder. Alors le dieu tout-puissant de l'air descend en pluies vivifiantes dans le sein de son épouse joyeuse, et, remplissant de son âme immense ce vaste corps, il donne la vie à toute la nature.

« Alors les oiseaux font résonner les bosquets touffus de leurs chants mélodieux, et les troupeaux recommencent, aux jours marqués, à brûler des feux de Vénus. La terre se couvre de verdure, et les campagnes ouvrent leur sein amolli par la tiède haleine du zéphir ; partout circule une sève abondante... »

Les grandes lois de la nature s'appliquent à toute la création. Virgile sait retrouver dans les mœurs des abeilles les passions, les combats entraînant les luttes suprêmes, les vertus laborieuses d'un centre industrieux.

« Frappés d'un tel spectacle, des sages ont induit de ces faits que les abeilles avaient une parcelle de l'intelligence divine, et comme une émanation du ciel. Dieu, disent-ils, remplit la terre entière, et les abîmes de la mer, et les profondeurs du ciel. C'est à ce principe que les brebis, les taureaux, les hommes et les monstres sauvages empruntent chacun à sa naissance un léger souffle de vie. C'est à ce principe que tous les êtres sont rendus et retournent après leur dissolution ; la mort n'a point de droits sur eux, vivants, ils s'envolent dans le sein des arts et se transportent au plus haut des cieux. »

De telles pensées indiquent une haute culture d'esprit, qui se révèle encore par la connaissance de la cosmogonie ayant cours parmi les érudits et les philosophes de l'époque.

Cette cosmogonie, inspirée des philosophes grecs et surtout du poème de Lucrèce, s'échappe à flots pressés de la bouche d'un dieu.

« Il chantait comment dans les vastes espaces du vide se trouvaient confondus d'abord les principes de la terre, de l'air, de la mer et du fluide igné, comment de ces premiers éléments tout était sorti, comment le monde enfant a pris de la consistance, comment la croûte terrestre s'est affermie, rejetant peu à peu les eaux de Nérée dans le bassin des mers, donnant aux objets mille formes diverses; il disait la terre s'étonnant à l'éclat nouveau du soleil, les nuages montant dans l'espace pour retomber en pluie, les forêts apparaissant pour la première fois et les rares animaux errant sur des montagnes inconnues, enfin l'homme... »

La représentation des travaux agrestes appliqués par Virgile, dans les *Géorgiques*, était pour le peuple romain un élément plus sain et plus moral que le tableau saisissant des luttes naissantes ou prolongées de la nation italienne, aboutissant à une suprématie qui s'écroula sous sa propre grandeur.

At super arboribus, Cæsar dum magnus ad altum
Fulminat Euphratem bello, victorque volentes
Per populos dat jura, viamque affectat Olympo...

Derniers vers des *Géorgiques*.

Sous Auguste, en effet, le cercle des connaissances s'agrandit en même temps que l'Empire; c'est la deuxième étape du monde civilisé.

Le naturalisme à deux degrés y fleurit; la décroissance morale s'en accuse de Virgile à Ovide, en passant par Horace.

L'ère de la spiritualité latine, classique entre toutes, s'avance à grands pas dans la sensualité facile ou débordante d'Horace et d'Ovide.

Horace aussi avait subi l'influence du siècle et de l'empereur. Chez lui l'éclectisme se résoud en septicisme et l'épicurisme de l'aristocratie qu'il coudoyait conservait un vernis d'élégance qui donnait à ses sentiments un mélange de grâce et de sensibilité qui ne manquait pas de charme.

Horace, pour se faire pardonner ses licences et ses vices, s'avoue lui-même enclin à la paresse, à la gourmandise, à la luxure.

Ce que l'on peut dire, comme circonstances atténuantes, c'est que le milieu dans lequel il vivait affichait cette corruption, que chez lui cette souillure était naïve, qu'il s'en est défait en vieillissant et qu'il s'est montré supérieur à son siècle par l'énergie de quelques-unes de ses satires, et par les nobles et purs sentiments qu'il a su exprimer dans la plupart de ses œuvres.

Horace est le poète intime; il est à la fois autobiographe de ses impressions personnelles et historiographe des mœurs et sentiments du règne d'Auguste.

Ami de Mécène et d'Auguste, il préféra son indépendance à l'emploi de secrétaire de l'empereur.

Auguste ne l'en estima que davantage : « Si tu as cru, lui dit-il, devoir mépriser mon amitié, sache que je ne te rends pas mépris pour mépris. »

Une autre fois, il se plaint de ne pas voir son nom parmi ceux des correspondants auxquels Horace adressait ses épitres : « Sache que je suis fâché contre toi, de ce que, dans la plupart des ouvrages de ce genre, ce n'est pas avec moi que tu causes de préférence à tout autre. As-tu peur de te faire tort auprès de la postérité en laissant paraître que tu es mon ami? »

Il n'est certainement pas défendu d'être l'ami de l'empereur; mais la poésie, plus large en son objet, veut, avant tout, que l'on soit l'ami de tout le monde. Le réalisme n'y perd rien, et la renommée est à ce prix.

Horace l'acquit fort jeune.

« Sitôt, dit J. Janin, que sa vive satire eut conquis l'attention, il quitta la satire pour l'ode amoureuse et clémente...; naguère tout-puissant par les vivacités de l'ironie et du bel esprit, il devint, grâce à l'éclat de ses poèmes d'avril, le poète adopté de la jeunesse élégante. Les beautés à la mode et les héritiers des grandes familles récitèrent ses odes, chantèrent ses chansons. »

Je citerai seulement deux de ses œuvres en ces genres divers.

Tout est effleuré par lui. Il y met un raffinement de bon ton qui marque les époques brillantes, mais relâchées. Sous un sentiment délicat, fin et pénétrant, on sent, à fleur de peau, l'égoïsme du favori, le facile abandon de l'épicurien sans conviction.

LIVRE I, ODE XXIII

LES QUINZE ANS DE CHLOÉ

Ma petite Chloé, vous me fuyez, légère et bondissante, à la façon du jeune faon perdu sur la montagne, et qui va cherchant sa mère. L'arbre et le vent le froncent; un buisson dont la feuille au souffle d'avril frissonne; un lézard qui frôle en passant les broussailles, hue! voilà que ses genoux fléchissent, son cœur bat à se briser.

Mais quoi! je ne suis pas un tigre, un lion féroce, et si je vous poursuis, Chloé, je ne veux pas vous dévorer.

Sachez cela, ma belle enfant.

Quand il est temps d'aimer, on aime, et ce n'est plus sa mère que l'on suit.

LIVRE II, SATIRE II.

Il est mort, Tigellius, le fameux chanteur! Quel malheur! Les joueuses de flûte, les mendiants, les mimes, la race entière des charlatans et des bouffons de toute espèce beuglent en chœur sa louange funèbre... Il leur était si propice et bienfaisant!

En revanche, admirez celui-là qui, certes, n'est pas un prodigue: il a si grand'peur d'être un Tigellius, qu'il ne donnerait pas à son meilleur ami un pain pour le nourrir, un manteau qui le réchauffe! — Ou bien demandez à cet autre, emprunteur à toutes sortes d'usures, pourquoi donc il échange ainsi, contre des harnais de gueule, les terres de son aïeul et les rentes de son père?... Il vous répondra tout net qu'il ne veut pas avoir le renom d'un ladre et d'un faquin. — Oh! le grand homme!... Oh! l'idiot!

De son côté, Fufidius, riche en beaux contrats, en vastes domaines, ne veut pas, non certes, qu'on le prenne pour un débauché, pour un glouton... Empruntez-lui son argent, il vous prête au taux de cinq pour cent... par mois; plus vous êtes dépouillé, plus il vous écorche. Il recherche, entre tous les emprunteurs, les enfants de famille à peine honorés de la robe virile, et dont le père sait compter. O Jupiter! dites-vous, quel brigandage!

— Au moins, cet homme égale à son gain sa dépense?... Lui! Vous ne sauriez croire à quel point il est son propre ennemi. Dans la comédie de Térence, le bon Chrémès, au désespoir d'avoir chassé son

fils du toit domestique, ne s'impose pas de plus rudes privations!

« Le beau discours! me direz-vous... Où voulez-vous en venir?.. — A ceci : que tout homme intelligent, qui veut éviter un excès, tombe aussitôt dans l'excès contraire. — Mathinius porte sa robe, ou, pour mieux dire, il la traîne aussi loin qu'elle peut traîner; son voisin relève indécemment la sienne, et montre aux gens les nudités les plus grotesques. — Rufillus, une civette; Gorgonius, un bouc! Point de milieu. Celui-ci, dans ses amours, s'adresse à la dame empourprée de l'épaule au talon ; celui-là va relancer les plus viles prostituées dans leur bouge enfumé.

« Courage, enfant, disait Caton, ce vrai sage, à un fils de bonne mère qui sortait d'un mauvais lieu, voilà ce qui s'appelle de la bonne besogne.... » Honore à son exemple une passion qui respecte les honnêtes femmes, et se contente à si peu de frais. — Vous aurez beau dire, avec votre Caton, répond Cupennius, grand amateur des beautés patriciennes, je me passerais fort d'être ainsi loué! »

Ces grands coureurs de femmes mariées, pour peu que vous leur rendiez justice, écoutez (cela peut vous servir) par quels labeurs, par quels dangers sans nombre, ils achètent ces rares bonheurs d'un instant : l'un s'est jeté du haut de la maison; l'autre est mort sous le bâton; un troisième, en fuyant, tombe aux mains des voleurs; un quatrième est forcé de se racheter à prix d'argent, sans compter certaines satisfactions que les valets se sont données... Et, que dis-je? un d'entre eux a perdu, à ce métier, tout ce qui en faisait un homme. — « A la bonne heure, et c'est bien fait! » s'écrient les honnêtes gens... Le seul Galba n'est pas de leur avis.

Que diriez-vous cependant d'une facile intrigue avec une fillette de bonne volonté? Justement, voici Salluste, et celui-là, certes, est une grande autorité en amours de bas étage... Eh bien! Salluste, il fait autant de folies pour ces demoiselles, que Cupennius pour ces dames. Ce qui le charme uniquement, ce n'est pas de modérer sa dépense, d'être honorable et prudent tout ensemble ; il est quitte avec tout le monde, en criant sur les toits : « Parlez-moi des affranchies! je n'aime que les affranchies! je ne suis pas si fou que de courir après les femmes de qualité! »

Notre ami Marséus parlait naguère en vrai Salluste. Il était amant d'Origo, une mauvaise danseuse qui mangeait à belles dents domaines et maisons. — « Quant à moi, disait-il, je n'ai jamais touché à la femme d'autrui! »

Non! mais il te faut des courtisanes, il te faut des comédiennes, et ta bonne renommée en souffre autant, pour le moins, que ta for-

tune. Et penses-tu qu'il suffise d'éviter le danger inhérent à ta personne, pour éviter la honte attachée à ton vice? Or çà, que tu perdes ta fortune ou ta renommée avec la femme du sénateur, la courtisane ou l'affranchie, honneur et fortune seront perdus bel et bien! Villius, gendre un instant..., gendre clandestin de Sylla, par son accointance avec Fausta, la propre fille du dictateur, Villius a bien payé le grand nom qui l'avait séduit : on le blesse à coups d'épée, on l'assomme à coups de bâton, on le jette à la porte enfin, pendant que Longarénus, le préféré de la veille, entre effrontément dans le lit de la dame.

Euh! si certain membre avait la parole (son témoignage en vaudrait bien un autre) : — « Est-ce qu'on te demande, ô bête, dans les moments les plus brûlants, la propre fille du consul et la robe des vestales?... » L'ami Villius eut-il osé répondre? « Elle était de si bonne maison, cette fille-là! »

La nature est notre meilleure conseillère, elle est prudente, elle excelle en bons enseignements; mais pour la suivre, il faudrait ne pas confondre la chose haïssable avec l'objet de nos désirs. Penses-tu donc qu'il soit indifférent d'être malheureux par sa propre faute, ou d'en pouvoir accuser un de ces accidents que l'on ne saurait prévoir? Crois-moi, si tu veux éviter un grand danger, renonce aux patriciennes; elles te donneront plus de peine que de plaisir. Ne t'en déplaise, ô trop galant Cerinthe, les émeraudes et les diamants de ta maîtresse ne feront jamais que la belle ait la peau plus fine, ou la jambe mieux tournée.

Même il arrive assez souvent que tout l'avantage appartient à la courtisane; elle se montre argent comptant, au grand jour, sans farder sa marchandise..... Admirez ce qu'elle a de beau! Elle vous montre, en même temps, par-dessus le marché, ce que toute autre eût caché!

Qu'un de nos seigneurs achète un cheval, il n'est pas fâché qu'on le lui présente enveloppé dans sa couverture. Avant tout, il veut savoir si la bête a deux bons pieds; il craindrait, la voyant nue, les séductions d'une croupe arrondie, une tête élégante, une encolure altière. Eh! quoi de plus simple?... Et quoi de plus sot, aussi?... Lynx pour les beautés de ta maîtresse, te voilà plus myope à ses laideurs que l'aveugle Hypsée!... Oh! la jambe élégante! oh! le bras charmant! c'est vrai; mais la hanche est plate, un nez sans mesure, une taille épaisse, un pied... mais un pied!

De la matrone (oh! nous ne parlons pas ici de dame Catia!), nous ne voyons guère que le visage, tout le reste est caché dans l'ampleur d'un long vêtement. Une dame ainsi faite est un rempart (malheureux!

je le sais bien, cela t'excite, et le fruit défendu est le seul qui te plaise!) : il lui faut une suite, une litière, une robe aux longs plis qui tombe à ses talons, et, par-dessus la robe, un manteau... et des coiffeuses, des complaisantes, autant d'obstacles à désirs.

Parle-moi de cette autre en robe ouverte et diaphane! On la voit mieux que nue; l'œil s'arrête et tourne autour de la taille, et si la jambe est grêle et mal attachée au genou mal tourné, tant pis pour la belle!... Aimerais-tu mieux qu'on te prenne au piège, et payer les yeux fermés?

Je sais bien (il y a réponse à tout) que tu vas me répondre en te comparant au chasseur. Par la neige et les frimas, il court après le lièvre... il n'en voudrait pas s'il n'y avait qu'à se baisser et le prendre. « Ainsi va, dis-tu, mon désir : j'évite avec soin ce qui m'appelle, et ce qui me fuit je le poursuis avec ardeur. »

C'est bien dit, mais les plus jolis vers du monde ont-ils jamais chassé du cœur humain les chagrins qui le dévorent, les soucis qui l'écrasent? Encore une fois, méfions-nous de nous-mêmes ; laissons faire à la Nature ; elle seule, elle sait l'arrêt de nos passions ; elle, elle indique à l'homme intelligent où la réalité commence, où l'illusion finit ; l'indispensable et le superflu. — « Ceci, nous dit-elle, est de trop ; ceci, de moins, serait une privation véritable... » Dévoré d'une soif ardente, exiges-tu qu'on présente une coupe d'or à ta lèvre avide, et, si la faim nous presse, ne saurions-nous dîner que d'un paon ou d'un turbot?

Quand l'aiguillon de la chair se fait sentir à tes sens bouleversés, là, voyons, la première venue (ou moins encore) est-elle si méprisable qu'elle ne suffise à ton allégeance? J'en suis là, moi qui te parle, impatient de l'obstacle, ami de la Vénus accorte, obéissante et d'accès facile. Au demeurant, c'était l'avis de notre ami Philodème ; il abandonnait volontiers aux prêtres de Cybèle (ils sont faits pour attendre) ces pousseuses de beaux soupirs qui vous disent : « Pas encore! attendez! — Vous savez mon prix? — Mon mari ne part que demain! » Il la voulait accommodante, alerte, fraîche, élégante et bien tournée, et telle qu'elle est, sans rien faire à sa taille, à son teint.

Et moi donc, sitôt qu'une ainsi faite est enroulée à mon côté, je lui donne à l'envi tous les noms qui me plaisent ; mon *Égérie* et mon *Ilie!* et tant qu'elle est à moi, nulle crainte, et fête plénière ; pas de mari qui revienne à l'improviste, ou de porte enfoncée, aux hurlements du chien de garde, aux bruits affreux de la maison ébranlée! « Ah! malheureuse! s'écrie en sautant du lit, pâle et blême, notre épouse au désespoir! — Merci de moi! reprend la fillette dont elle

fait sa complaisante. — Ah! ma dot! dit celle-ci. — Ah! mes reins! » dit celle-là.

Et moi donc! me voilà m'enfuyant les pieds nus et la tunique au vent : « Ah! mon argent! mon derrière! ah! que diront les voisins? »

« Être ainsi relancé au plus beau moment, c'est jouer de malheur... j'en appelle à Gabius? »

Si j'ai choisi cette citation, c'est qu'elle est une indication très réaliste et naturaliste à son moment. (Pas n'est besoin de souligner.)

Que de choses, sous des noms changés, se rapportent à l'état actuel de nos mœurs et de la civilisation contemporaine!

Horace ne se fait aucune illusion; la vie, pour lui, est une carrière qu'il faut embellir. Son œuvre porte le cachet de la sagesse. Sagesse tout humaine, harmonieuse et contenue, qui ne se perd point dans les nuages, qui se fonde sur la clarté et la beauté de la forme, sans prétendre entraîner l'esprit dans un ordre plus élevé, mais plus vague et plus orageux, du spiritualisme absolu.

Sans se laisser étourdir par des aspirations qui ne sont pas de l'époque, ce poète nous fait aimer l'existence, invitant ses contemporains à n'en cueillir que les fleurs éparses sur le chemin et à en extraire le plus pur de leurs parfums.

L'épicurisme est satisfait, mais la morale demande plus d'efforts et quelques renoncements pour la glorification des devoirs de l'humanité. Il y pense...

« Si Virgile a composé avec amour le sommaire poétique de la Cosmogonie du cinquième livre, Horace à son tour fait, en disciple fidèle, le résumé de ce qui suit. Il reprend le sujet exactement au point où Virgile l'a laissé : « Quand sur la terre, nouvelle encore, rampèrent les animaux humains, troupeau hideux et muet, ils se disputèrent d'abord leurs glands et leurs repaires avec les ongles, les poings, puis avec des bâtons, et, de progrès en progrès, avec toutes les armes que leur forgea le besoin. Cela dura jusqu'aux temps où leurs cris inarticulés se changèrent en un langage capable d'exprimer leurs sentiments et de désigner les objets. Alors cessèrent les luttes sauvages; on bâtit des villes qu'on entoura de remparts, on établit des lois... C'est la crainte de l'injustice qui a fait trouver le droit; il en faut convenir quand on remonte aux origines et qu'on déroule les annales du monde. »

Ceci, du moins, est le correctif d'un trop long abandon du respect de l'opinion.

Quelques autres poètes du siècle d'Auguste, tels que Tibulle et Properce après Virgile et Horace Varius et Germanicus après Ovide, n'ajoutent rien au fond littéraire de l'époque; et ne sont qu'une réédition de la poésie élégante ou voluptueuse, le plus souvent une imitation dans le même sens des œuvres grecques.

Properce, parmi les poètes érotiques, est celui, le seul, qui n'ait aimé qu'une maîtresse, Cynthia; celle-ci, par le portrait qu'il en fait, ne méritait pas cette fidélité à toute épreuve. Après de durs assauts et des scènes de jalousie, Properce se soumet à tout et revient à elle, plus amoureux que jamais. Mort jeune, il fut ravi de bonne heure à ses plaisirs, si même ils ne hâtèrent pas sa fin.

Tibulle a moins de feu que Properce, mais il est plus tendre, plus délicat ; il a un charme d'expression qui en fait le poète du sentiment.

Properce et Tibulle sont aussi des délicats dont l'élégance exclut le sentiment de la nature.

Ovide.

Le siècle d'Auguste était l'époque des beaux esprits romains ; Ovide l'était au premier rang. Il y avait alors une grande urbanité, une grande correction, un brillant vernis, à la surface, mais la corruption et la dépravation s'accusaient dans les écrits et dans les folles équipées. Ovide est bien le représentant de ces passions et de ces vices.

Une grande partie de ses œuvres est la glorification du plaisir et du libertinage ; mais dans ces peintures, sous l'appareil du style et de la licence, nous trouvons finement et gracieusement exprimées les excitations des mœurs de tous les temps. Nous devons donc nous y arrêter sans fausse pudeur, car le sentiment réaliste s'étend à tous sujets et comporte tous les écarts et même quelques excès; c'est un cas rédhibitoire, même en *latin*.

Les *Métamorphoses* d'Ovide sont plutôt une composition visant à l'esprit, à la description du mythe élégant et galant, qu'une étude didactique à la façon d'Hésiode et de Virgile. Il tente de s'élever jusqu'au naturalisme, mais il retombe à la chronique de l'Olympe.

Dans les *Amours*, au contraire, et dans l'*Art d'aimer*, il y a

la verdeur et l'exubérance des sursauts d'une imagination lascive.

« Ovide, dit J. Janin, a l'instinct de l'amour, comme un bon chien a l'instinct de la chasse. Il peut dire, avec Jules César, qu'il a réussi près des dames « en ne négligeant rien ».

Horace, au contraire, n'a cessé de jouer avec l'amour. L'amour chez lui est ordonné, arrangé, tranquille; c'est un thème à variations, sans peser ni rester. Ovide se prenait, lui, jusqu'à l'insomnie, jusqu'à l'enivrement fébrile, jusqu'à l'exaltation des fureurs qui ont provoqué son exil.

Ovide accentue le ton épicurien auquel ajoutèrent la séduction de la note anacréontique et une débauche d'esprit qui eut le don de plaire de tout temps et surtout aux époques de licence et de plaisir.

Sa sensibilité lui donnait pourtant un correctif, la passion du beau, qu'il a su déployer dans les *Métamorphoses*, et l'intrépidité même de ses amours et de ses aveux, qui le conduisirent à l'exil où il se consuma en vains regrets de ses succès et de ses plaisirs perdus.

L'excès même de sa douleur, ses sentiments nobles et délicats, ses amis, sa candeur et cette sensibilité exquise et profonde dont il a fait preuve en toutes ses œuvres plaident en sa faveur auprès des lettrés et des admirateurs de tous les âges.

On reconnaît d'ailleurs sa valeur et son esprit en le citant.

LIVRE I, ÉLÉGIE V

SA JOIE D'AVOIR OBTENU LES FAVEURS DE SA MAITRESSE

Il faisait chaud; le soleil avait fourni la moitié de sa carrière; je me jetai sur mon lit pour me reposer. Mes fenêtres n'étaient ouvertes qu'à demi; le jour de mon appartement ressemblait à celui des bois, ou bien au crépuscule qui suit le coucher du soleil, ou bien encore à celui qu'on distingue lorsqu'il n'est plus nuit et qu'il n'est pas encore jour. Telle est la clarté qui convient aux filles qui ont de la retenue : leur timide pudeur peut s'abriter sous ce jour mystérieux.

Voici venir Corinne, la tunique retroussée, les cheveux flottant de chaque côté sur sa gorge si blanche. Telle la belle Sémiramis s'offrait aux caresses de son époux : telle encore Laïs accueillait ses nombreux amants. Je lui enlevai sa tunique dont le tissu fin n'était d'ailleurs qu'un faible obstacle. Corinne, toutefois, résistait à s'en

dépouiller. Mais sa résistance n'était point celle d'une femme qui veut vaincre; bientôt elle consentit sans peine à être vaincue.

Quand elle fut devant mes yeux sans aucun vêtement, pas une tache n'apparut sur son corps. Quelles épaules, quels bras il me fut donné de voir et de toucher! Quel plaisir de presser ce sein fait à souhait pour les caresses! Quelle peau douce et unie sous sa belle poitrine! Quelle taille divine! Quelle cuisse ferme et potelée! Mais pourquoi dire tous ces appas? Je n'ai rien vu que de parfait; et pas le moindre voile entre son beau corps et le mien. Est-il besoin que je dise le reste! Après la fatigue, le repos. Puisse souvent s'écouler ainsi le milieu des jours!

ÉLÉGIE DIXIÈME

A UNE JEUNE FILLE, POUR LA DÉTOURNER DE LA PROSTITUTION

Telle on vit cette princesse, qui, enlevée des bords de l'Eurotas sur des vaisseaux phrygiens, fut pour ses deux époux la cause d'une si longue guerre; et la belle Léda, que l'adroit Jupiter, caché sous l'apparence trompeuse d'un cygne aux blanches plumes, séduisit au mépris de l'hymen; et Amymone parcourant, une urne sur la tête, les campagnes desséchées de l'Argolide : telle tu étais à mes yeux.

Je craignais pour toi la métamorphose de l'aigle et du taureau et toutes les ruses que suggéra l'Amour au puissant Jupiter. Aujourd'hui je ne crains plus rien; je suis guéri de mon erreur, et ta beauté n'éblouit plus mes yeux. D'où vient donc ce changement? me dis-tu. C'est que tu la mets à prix : et voilà ce qui fait que tu ne saurais me plaire. Tant que tu fus simple et sans art, j'aimais et ton âme et ton corps : aujourd'hui la maladie de ton âme a dépouillé ton corps de tous ses charmes. L'Amour est à la fois enfant et nu. Si son âge est tendre, s'il ne porte aucun vêtement, c'est pour se montrer dans toute sa sincérité. Pourquoi vouloir que l'enfant de Vénus nous fasse payer ses faveurs? Il n'y a point de robe où il puisse en serrer le prix. Ni Vénus ni son fils ne sont propres au dur métier des armes : convient-il que des dieux qui ne sont point faits pour la guerre reçoivent une solde?

Une prostituée se vend, à tel prix, au premier venu : c'est en livrant son corps qu'elle acquiert de misérables richesses. Encore

maudit-elle la tyrannie de son avare corrupteur, et ce que vous faites de votre gré, elle ne le fait qu'à regret.

Prenez pour modèles les animaux dépourvus de raison : vous rougiriez de voir que les bêtes sont plus traitables que vous. La cavale n'exige rien de l'étalon, ni la génisse du taureau; le bélier n'a point à payer la brebis qui lui plaît. La femme seule aime à se parer des dépouilles de l'homme ; seule elle met ses nuits à prix; seule elle se met en location. Elle vend un plaisir fait pour l'un et pour l'autre, un plaisir que tous deux ont recherché : et son tarif est établi par elle en raison de sa jouissance. Quand l'Amour doit avoir le même charme pour tous deux, quelle raison pour l'un de l'acheter, pour l'autre de le vendre? Pourquoi perdrais-je, tandis que vous gagneriez, à un jeu dont l'homme et la femme font également les frais?

Des témoins ne peuvent sans crime se parjurer pour de l'argent; sans crime, un juge ne peut tendre la main à la séduction. C'est une honte pour un avocat de vendre ses paroles à un pauvre ; c'est une honte pour un tribunal de s'enrichir à rendre la justice; de même c'est une honte pour la femme d'accroître son patrimoine des revenus de son lit, et de prostituer ses charmes au plus offrant. On doit de la reconnaissance pour une faveur gratuite, on n'en doit point pour l'odieuse location d'un lit. Une fois que vous avez reçu le prix de votre marché, tout est fini, et le locataire n'est plus votre obligé.

Belles, gardez-vous de mettre à prix la faveur d'une nuit : un gain mal acquis ne profite jamais. Que valurent les bracelets des Sabins à la jeune vestale qui périt écrasée sous le poids de leurs armes? Un fils perça de son épée les flancs dont il était sorti : un collier fut la cause de son crime.

Ce n'est pas qu'il soit défendu d'exiger d'un riche quelques présents; il a de quoi satisfaire vos exigences : grappillez dans les vignes riches en raisin; cueillez les fruits dans les féconds vergers d'Alcinoüs. Quant au pauvre, prenez en compte ses bons offices, ses soins, sa fidélité. Ce qu'on a est tout ce qu'on peut donner à sa maîtresse. Ma richesse, à moi, c'est d'illustrer par mes vers les belles qui s'en rendent dignes. Celle qui me plaît devient célèbre, grâce à mon art. On verra se déchirer les étoffes, l'or et les pierres précieuses se briser ; mais la gloire que donneront mes vers durera éternellement. Ce qui m'indigne et me révolte, ce n'est point de donner, c'est de voir qu'on demande un salaire. Ce que je refuse à tes sollicitations, cesse de le vouloir, tu l'auras.

Ces élégies offrent déjà de grandes licences, l'art d'aimer franchit

souvent le terme des libertés permises. Nos rénovateurs en naturalisme pourront voir du moins, dans ces dernières citations, qu'ils n'ont rien inventé, ni même innové dans ce genre.

L'ART D'AIMER

LIVRE PREMIER

.... Oui, si la pudeur ne permet pas à la femme de faire les avances, en revanche, c'est un plaisir pour elle de céder aux attaques de son amant. Certes, il a une confiance trop présomptueuse dans sa beauté, le jeune homme qui se flatte qu'une femme fera la première demande. C'est à lui de commencer, à lui d'employer les prières ; et ses tendres supplications seront bien accueillies par elle. Demandez pour obtenir : elle veut seulement qu'on la prie. Explique-lui la cause et l'origine de ton amour. Jupiter abordait en suppliant les anciennes héroïnes ; et, malgré sa grandeur, aucune ne vint à lui la première, tout Jupiter qu'il était. Si cependant on ne répond à tes prières que par un orgueilleux dédain, n'insiste pas davantage, et reviens sur tes pas. Bien des femmes désirent ce qui leur échappe, et détestent ce qu'on leur offre avec instance. Sois moins pressant, et tu cesseras d'être importun. Il ne faut pas manifester l'espoir d'un prochain triomphe ; que l'amour s'introduise auprès d'elle sous le voile de l'amitié. J'ai vu plus d'une beauté farouche être dupe de ce manège, et son ami devenir bientôt son amant.

Un teint blanc ne sied point à un marin : l'eau de la mer et les rayons du soleil ont dû hâler son visage ; il ne sied point non plus au laboureur qui, sans cesse exposé aux injures de l'air, remue la terre avec la charrue ou les pesants râteaux ; et vous qui, dans la lutte, briguez la couronne de l'olivier, une peau trop blanche vous serait une honte. De même tout amant doit être pâle : la pâleur est le symptôme de l'amour, c'est la couleur qui lui convient ; que, dupe de ta pâleur, ta maîtresse prenne un tendre intérêt à ta santé. Orion était pâle, lorsqu'il suivait Lyrice dans les bois ; Daphnis, épris d'une indifférente naïade, était pâle aussi. Que ta maigreur décèle encore les tourments de ton âme ; ne rougis pas même de couvrir ta brillante chevelure du voile des malades. Les veilles, les soucis et les chagrins qu'engendre un violent amour maigrissent un jeune homme. Pour voir combler tes vœux, ne crains pas d'exciter la pitié et qu'en te voyant chacun s'écrie : « Tu aimes !... »

Il y a cinquante ans, la pâleur, la chevelure abondante étaient le cachet du romantisme naissant : aujourd'hui, l'anémie, la névrose sont la caractéristique du jour ; cela n'empêche pas de bien vivre, mais on vit trop.

Chaque époque a son empreinte originale et passionnelle, mais le cœur humain reste bien vivace et constant de son culte sexuel. Ovide le savait et ne dissimulait rien des mystères de la lascivité. C'est toujours, comme on dirait aujourd'hui, *un document humain*, progressif dans l'excitation.

LIVRE DEUXIÈME

... Ajoutez que les femmes déjà sur le retour sont plus savantes dans l'art d'aimer ; elles ont l'expérience, qui seule perfectionne tous les talents. Elles réparent par la toilette les outrages du temps et parviennent, à force de soins, à déguiser leurs années. Elles sauront à ton gré, par mille attitudes diverses, varier les plaisirs de Vénus. Nulle peinture voluptueuse n'offre plus de diversité. Chez elles le plaisir naît sans provocation irritante : ce plaisir le plus doux, celui que partagent à la fois et l'amante et l'amant. Je hais des embrassements dont l'effet n'est pas réciproque ; aussi les caresses d'un adolescent ont-elles pour moi peu d'attrait. Je hais cette femme qui se livre parce qu'elle doit se livrer, et qui, froide au sein du plaisir, songe encore à ses fuseaux. Le plaisir qu'on m'accorde par devoir cesse pour moi d'être un plaisir, et je dispense ma maîtresse de tout devoir envers moi. Qu'il m'est doux d'entendre sa voix émue exprimer la joie qu'elle éprouve et me prier de ralentir ma course pour prolonger son bonheur ! J'aime à la voir, ivre de volupté, fixer sur moi ses regards mourants, ou, languissante d'amour, se refuser longtemps à mes caresses ! Mais, ces avantages, la nature ne les accorde pas à la première jeunesse : ils sont réservés à cet âge qui suit le septième lustre. Que d'autres, trop pressés, boivent un vin nouveau ; pour moi, que l'on me verse d'un vin vieux qui date de nos anciens consuls. Ce n'est qu'après un grand nombre d'années que le platane peut lutter contre les ardeurs du soleil, et les prés nouvellement fauchés blessent nos pieds nus. Quoi ! tu pourrais préférer Hermione à Hélène ? et la fille d'Althée l'emporterait sur sa mère ? Si donc tu veux goûter les fruits de l'amour dans leur maturité, tu obtiendras, pour peu que tu persévères, une récompense digne de tes vœux.

Mais déjà le lit complice de leurs plaisirs a reçu nos deux amants. Muse, arrête-toi à la porte close de la chambre à coucher ; ils sauront

bien, sans toi, trouver les mots usités en pareil cas, et leurs mains dans le lit ne resteront pas oisives. Leurs doigts sauront s'exercer dans ce mystérieux asile où l'Amour aime à lancer ses traits. Ainsi jadis, près d'Andromaque, en usait le vaillant Hector, dont les talents ne se bornaient pas à briller dans les combats. Ainsi le grand Achille en usait avec sa captive de Lyrnesse, lorsque, las de carnage, il reposait près d'elle sur une couche moelleuse. Briséis, tu te livrais sans crainte aux caresses de ses mains, toujours teintes du sang des Troyens. Ce qu'alors tu aimais le plus, voluptueuse beauté, n'était-ce pas de te sentir pressée par ces mains victorieuses?

Si tu veux m'en croire, ne te hâte pas trop d'atteindre le terme du plaisir; mais sache, par d'habiles retards, y arriver doucement. Lorsque tu auras trouvé la place la plus sensible, qu'une sotte pudeur ne vienne pas arrêter ta main. Tu verras alors ses yeux briller d'une tremblante clarté, semblable aux rayons du soleil reflétés par le miroir des ondes. Puis viendront les plaintes mêlées d'un tendre murmure, les doux gémissements et ces paroles agaçantes qui stimulent l'amour. Mais, pilote maladroit, ne va pas, déployant trop de voiles, laisser ta maîtresse en arrière; ne souffre pas non plus qu'elle te devance. Voguez de concert vers le port. La volupté est au comble lorsque, vaincus par elle, l'amante et l'amant succombent en même temps. Telle doit être la règle de ta conduite lorsque rien ne te presse et que la crainte ne te force pas d'accélérer tes plaisirs furtifs. Mais, si les retards ne sont pas sans danger, alors, penché sur les avirons, rame de toutes tes forces et presse de l'éperon le flanc de ton coursier...

Pour terminer :

ÉLÉGIE SIXIÈME

IMPRÉCATION CONTRE LE PORTIER QUI LUI REFUSAIT LA PORTE DE SA MAITRESSE

Pauvre portier, chargé d'indignes fers, fais rouler sur ses gonds cette porte rebelle. Je te demande bien peu; ne fais que l'entr'ouvrir légèrement, mais de façon pourtant que je puisse passer de côté. Un long amour m'a assez aminci la taille, assez amaigri les membres pour rendre la chose facile. C'est lui qui m'apprend à m'insinuer doucement au milieu des gardes; c'est lui qui guide et protège mes pas.

Autrefois je redoutais la nuit et ses vains fantômes; je m'étonnais qu'on pût s'aventurer dans les ténèbres. Cupidon en rit à mes yeux

avec sa tendre mère et murmura à mon oreille : « Toi aussi, tu deviendras brave. » L'heure de l'amour est venue : je ne crains plus ni les ombres qui voltigent pendant la nuit, ni les armes dirigées contre moi. Je ne redoute que ta lenteur excessive ; tu es le seul que je caresse : tu as en tes mains la foudre qui peut me perdre. Regarde, et, pour mieux t'en convaincre, enlève un instant ces cruelles barrières, regarde comme cette porte est mouillée de mes larmes. C'est moi, tu ne l'ignores pas, qui, voyant les coups prêts à pleuvoir sur tes épaules nues, intercédai pour toi auprès de ta maîtresse. Eh quoi ! mes prières qui eurent jadis tant de pouvoir sur toi, maintenant, ô infamie, n'en auraient aucun pour moi ! Allons, paye-moi de retour ; voici l'occasion d'être aussi reconnaissant que tu le désires. La nuit s'avance ; fais glisser les verrous. Ouvre-moi, et puisses-tu à ce prix être à jamais délivré de ta longue chaîne et de l'eau des esclaves !

J'ai beau te prier, homme impitoyable ! ton cœur est plus dur que le fer ! Tu m'entends, et ta porte de chêne me reste fermée. Qu'une ville assiégée ait besoin de portes inébranlables, soit : mais, au sein de la paix, pourquoi craindre les armes ? Comment agirais-tu envers un ennemi si tu repousses ainsi un amant ? La nuit s'avance ; fais glisser les verrous.

Je ne viens point tel qu'un combattant escorté de soldats : je serais seul, si le cruel Amour n'était à mes côtés. Quant à lui, je ne puis l'éloigner de moi : on parviendrait plutôt à me séparer de moi-même. L'amour, un peu de vin qui m'échauffe la tête, une couronne qui tombe de mes cheveux parfumés, voilà mes armes. Qui peuvent-elles effrayer ? Qui ne braverait point de pareils ennemis ? La nuit s'avance ; fais glisser les verrous.

Est-ce ta lenteur, est-ce un sommeil contraire à mon amour, qui te rendent sourd à mes prières et les livrent aux vents ? Autrefois cependant, si j'ai bonne mémoire, quand je cherchais à me cacher de toi, je te trouvais sur pied au milieu même de la nuit. Peut-être en ce moment celle que tu aimes repose-t-elle à tes côtés ; oh ! qu'en ce cas ton sort est préférable au mien ! Que ne puis-je, à ce prix, voir tes fers passer de tes mains aux miennes ! La nuit s'avance : fais glisser les verrous.

Me trompé-je ? la porte n'a-t-elle point roulé sur ses gonds ? n'a-t-elle point résonné sourdement comme pour m'avertir d'entrer ? Je me trompais, hélas ! c'est le souffle impétueux du vent qui la faisait gronder. Malheureux que je suis ! combien ce souffle emporte loin mes espérances ! Pour peu que tu te souviennes, Borée, de l'enlèvement d'Orithye, accours, et de ton souffle impétueux renverse cette

porte sourde à mes prières, tout fait silence dans la ville. Humide d'une transparente rosée, la nuit s'avance : fais glisser les verrous.

Ouvre-moi ; ou, plus expéditif que toi, je vais, le fer et le feu à la main, enfoncer la porte qui me dédaigne. La nuit, l'amour et le vin ne conseillent aucun ménagement : la nuit ne connaît point la honte ; l'amour et le vin ne connaissent point la peur. J'ai en vain essayé de tout : prières, menaces, rien n'a pu t'émouvoir, homme plus sourd que ta porte elle-même. Tu n'étais pas fait pour garder la maison d'une beauté : le poste qui te convenait, c'était la garde d'un affreux cachot. Déjà l'étoile du matin paraît à l'horizon, et le coq appelle à l'ouvrage le pauvre artisan. Toi, couronne que je détache à regret de ma tête, reste toute la nuit sur ce seuil insensible. Quand ma maîtresse t'y verra étendue ce matin, tu lui diras le temps que j'ai si malheureusement passé ici. Adieu, portier, adieu, malgré tout. Puisses-tu éprouver toi-même ce qu'éprouve un amant repoussé !

Paresseux, toi qui devrais rougir de ne m'avoir point introduit, adieu ! Et toi aussi, cruelle porte aux gonds inexorables, seuil plus esclave que l'homme qui veille à ta garde, adieu !

De Virgile à Ovide, il y a une sorte de progression de l'efféminātion, où le goût finit par s'atrophier. Quelques-uns de nos auteurs en vogue aujourd'hui feront bien d'y réfléchir.

Quant au sentiment de la nature, il vient se figer dans le heurt des plaisirs sensuels : il ne s'étend pas au delà des splendides horizons des villas romaines, des poésies descriptives de Stace et de Columelle ; la poésie descriptive n'est d'ailleurs, le plus souvent, que le calque minutieux de la nature.

L'étude de la nature a besoin de s'éclairer des principes de la science.

Pour préciser et comprendre ces principes, il reste à parcourir une voie dont Pline avait réuni déjà quelques matériaux rudimentaires.

« Inventaire précieux de tout ce qui formait alors les véritables richesses de l'esprit humain. » (Condorcet.)

Avec Pline, l'arbre de la science de la nature porte déjà tous ses rameaux.

Il reste à parcourir une voie morale et fortement spiritualiste que

quelques rares philosophes avaient seulement entrevue à Athènes, à Rome et à Alexandrie, partout où la langue grecque résonnait encore au souffle de l'ancienne poésie.

Il faut donc compter avec le principe moral, se pénétrer du culte de l'idéal et appliquer aux éléments actuels de la civilisation les mêmes principes dont la sanction a été le triomphe des époques antérieures.

Ces principes supérieurs sont la science, l'étude et la contemplation des lois de la nature prises comme guide le plus certain des conceptions de réalité et de vérité.

Le naturalisme, en un mot, est la donnée primordiale de toute manifestation libre ou raisonnée; cela, quels que puissent en être les abus et fausses déductions, et quoiqu'il puisse entraîner à un examen trop approfondi ou trop attristant des misères humaines et porter en soi des éléments de perturbation ou de dissolution qui en peuvent être la conséquence, dans une application mal concue ou mal réglée, dans une imagination mal équilibrée.

Les arts portaient en eux-mêmes un ressort plus élastique, une plus grande puissance d'expansion: aussi les arts se sont-ils maintenus plus purs et plus vigoureux. Toutefois, avec le temps, les dons naturels des artistes eux-mêmes se sont amoindris ou effacés devant la grandeur et le faste romains.

L'influence étrangère se fit ensuite sentir de plus en plus à Rome.

Les dieux sensuels de l'Orient remplacèrent alors les anciens dieux de la Grèce.

Toutes ces divinités orientales, qui font irruption dans le monde romain, ont rarement un caractère plastique heureux et portent avec elles les éléments de leur dissolution.

Elles précipitent l'art romain vers la décadence et au delà de toutes les règles de la plastique et préceptes d'une saine inspiration.

Dans cette fusion des croyances, d'anciens types se trouvent modifiés, de nouveaux types sont créés.

Isis, la divinité égyptienne, se confond avec Hathor et prend des cornes ou des oreilles de vache. Isis, qui est la lune, est naturellement la femme d'Osiris qui est le Soleil et fils de Jupiter.

Le Jupiter est souvent représenté avec un symbole mythique, en forme de coussinet ou d'*abaque*, couronnant la tête de Sérapis ou Ammon, noms surajoutés à celui de Jupiter.

L'Adonis est un bel adolescent qui confine à l'Antinoüs. Réalisme infâme.

On voit aussi au musée du Louvre un bas-relief très célèbre, dont la composition tient à quelque symbole mythique oriental de la nature.

Au milieu d'une grotte, Mithras, vêtu du manteau flottant et du bonnet asiatique, pose le genou sur un taureau affaissé qu'il frappe de son poignard. Un chien lèche le sang qui sort de la blessure, en même temps qu'un serpent et un scorpion mordent le taureau. De chaque côté, un jeune homme, en costume asiatique, tient un flambeau; mais, d'un côté, la torche est droite, et de l'autre, elle est renversée. Trois arbres fruitiers sont au-dessus de la grotte, où l'on voit aussi le char du Soleil, précédé d'un adolescent qui tient une torche droite, et celui de la Lune précédé d'un adolescent qui tient une torche renversée. La grotte hémisphérique est le symbole du monde terrestre ; le Taureau, dont la queue se termine en un bouquet d'épis, représente la fécondité de la Terre, et sa mort est une allusion à la fin de la belle saison. Le Scorpion représente la constellation de l'automne ; le Chien, les chaleurs de la canicule; le Serpent, la fin de l'été. Mithras est le dieu du Jour, et les jeunes gens au flambeau sont les équinoxes du printemps et de l'automne.

Ces représentations sont plus ou moins naïves, plus ou moins vives d'allure ; mais le ton général en est exotique.

Si toutes les religions, tous les mythes affluaient à Rome, le peuple romain a aussi conservé les traces de ses luttes et même de ses défaites.

Les nombreux bas-reliefs de sarcophages et d'arcs de triomphe, et statues du Vatican, représentant des Gaulois prisonniers, blessés et mourants, semblent suffisamment indiquer les craintes que les Gaulois avaient inspirées à l'Italie.

Sur la colonne Trajane sont figurées les victoires sur les Daces, ceux-ci avec leurs costumes, et tous les épisodes de la guerre, rendus avec la rudesse et le mâle accent du vainqueur.

Il en est de même de plusieurs représentations des généraux ou princes ennemis, qui les ont troublés ou vaincus, Pyrrhus, Annibal, Persée, Mithridate, Tiridate, etc.

Parmi les bas-reliefs faits à Rome, dans le sens romain, et qui furent presque tous des ornements extérieurs de riches sarcophages, il faut désigner, de préférence, deux de ces sacrifices solennels qui se faisaient tous les cinq ans dans chaque quartier de la ville éternelle, et qui se nommaient *suovetaurilia* parce que le magistrat fait immoler par les *victimaires*, un cochon (*sus*), une brebis (*ovis*) et un taureau (*taurus*); l'un, plus grand et plus grossier, indique mieux tous les détails du sacrifice; l'autre, plus petit, est de plus délicate exécution; — *une conclamation,* cérémonie des funérailles, dans laquelle on appelait le mort à grands cris, au bruit d'instruments guerriers, pour s'assurer qu'il avait bien réellement quitté la vie. On voit dans ce bas-relief la trompette droite de l'infanterie romaine (*tuba*) et la trompette recourbée de la cavalerie (*lituus*), les *soldats prétoriens,* à qui s'adressait peut-être une *allocutio*. Dans ce grand bas-relief, on peut étudier utilement tous les costumes des soldats romains, leur long bouclier ovale, leur cuirasse ajustée à la poitrine, leur courte, large et pesante épée, qui frappait de si terribles coups dans les luttes corps à corps. Le centurion porte sur son bouclier un foudre ailé, emblème indiquant qu'il appartenait à la fameuse légion, nommée *legio fulminans*.

Les usages romains se fixaient ainsi pour l'histoire.

Il faut en même temps rechercher dans les fouilles exécutées en différents points de l'Italie, à Pompéi notamment, ce qu'était la vie privée à cette époque et reconstituer certains usages journaliers que les différents modes de civilisation n'ont pas changés.

« La chevelure d'une dame, dit Apulée, donne par elle-même tant de grâce, que, malgré l'éclat des perles et de la pourpre, malgré la richesse de ses vêtements et la recherche de sa toilette, elle ne peut espérer de charmer ni de plaire, si sa coiffure n'est pas soignée. Il n'est rien de plus agréable que de voir les rayons du soleil se jouer dans les boucles d'une belle chevelure, ou jaillir en brillants reflets lorsqu'elle est opposée à la lumière. Quoi de plus beau que de voir ces ondes mollement agitées par l'haleine des zéphirs, tantôt revêtues des teintes de l'or, ou de celles du miel de l'Attique et de la Sicile, et tantôt semblables au cou mobile et nuancé de la colombe, réfléchir le noir et l'ébène ou bien l'azur du ciel et de la mer? »

Cette prétention de la toilette et surtout de la coiffure s'accuse

librement dans la suite des statues d'impératrices que nous trouvons au Louvre.

Les premières, celle de Livie, femme d'Auguste ; celle de Julie, sa belle-fille, sont en Cérès, la tunique sévèrement drapée.

Plus tard, le costume se complique et s'altère.

CHAPITRE III

LA POÉSIE ET L'ART ROMAIN SOUS LES SUCCESSEURS D'AUGUSTE — LES SATIRIQUES

La poésie de Sénèque, de Lucain, de Pétrone et de Martial éclairait d'une dernière lueur l'immensité du vide qui se faisait autour de la puissance romaine.

Cette puissance abritée par une seule tête, celle de l'empereur en exercice, ne pouvait résister longtemps aux éléments de dissolution qui minaient les mœurs romaines. D'ailleurs, chez Sénèque et chez Martial, on sentait déjà le goût du terroir étranger, étant Espagnols l'un et l'autre.

Toutefois Martial sait peindre, dans ses épigrammes, Rome prise sur le vif, avec toutes ses hontes, ses avilissements; c'est l'image fidèle de l'époque de Domitien, et dans l'expression de ses nobles indignations, il ne ménageait pas toujours le mot cru.

Mais le Romain possède en propre le génie satirique. Cette forme littéraire est surtout oratoire ; elle tient du plaidoyer et s'adapte à cette faculté du demandeur ou du défenseur de mettre en relief les moindres ridicules ou les erreurs de son adversaire.

Chacune des périodes de l'histoire romaine a trouvé un poète satirique en rapport avec ses mœurs, ses préjugés et son caractère particulier.

Lucilius :

« Vengea l'humble vertu de la richesse altière. »

Horace, dans un temps où l'urbanité a triomphé, s'attache à combattre les prétentions surannées : aux vieux auteurs frustes ou trop dociles, aux stoïciens intraitables qui prétendaient imposer à tous les hommes un idéal impossible de vertu ; aux excès, aux vices flagrants qu'il faut éviter; c'était enfin un esprit caustique, mais mesuré, un sceptique aimable, un artiste raffiné, portant une indifférence de bon ton dans toute question politique ou morale.

Perse, au contraire, revient à l'inflexible doctrine de Zénon. Ferme et rigide, sous l'œil de Néron. Il se débat et languit dans l'atmo-

sphère de cette société corrompue et meurt à l'âge de vingt-six ans, devançant le supplice réservé à ses amis, Joranus et Thraséas.

Quant à Juvénal, il :

« Poussa jusqu'à l'excès sa mordante hyperbole ».

Mais cette impétuosité dans l'attaque, cette déclamation, souvent artificielle, cette verve et cet esprit devaient se corroborer des preuves fournies à l'appui par ses contemporains; Tacite, Dion Cassius et Suétone qui ont porté devant l'histoire le témoignage des faits dénoncés par lui et de l'indignation qu'ils provoquent.

Sous l'empire, par exemple, le mariage n'a plus la moindre stabilité; la répudiation et le divorce le suivent de près, mais aussi à quels excès les femmes se sont-elles portées!

C'est enfin dans la satire que se confinent les derniers chants de la virilité romaine. C'est l'époque des grands satiriques : Perse, Sulpicia, Juvénal. « Perse, dit Quintilien, bien qu'avec un seul livre, a mérité beaucoup de gloire, de vraie gloire. »

Voici un passage qui confirme ce jugement : « L'Avarice et la Volupté se disputent la conquête de l'homme.

« Tu ronfles paresseusement le matin. Debout! dit l'Avarice; allons, debout! Tu refuses! elle insiste. Debout! dit-elle.

« — Je ne puis.

« — Debout!

« — Et pourquoi faire?

« — Tu le demandes! Va chercher dans le Pont des poissons exquis; apporte du castoreum, du chanvre, de l'ébène, de l'encens, des étoffes luisantes de Cos; enlève le premier poivre nouveau du dos du chameau altéré; trafique, parjure-toi.

« — Mais Jupiter entendra.

« — Ah! imbécile, résigne-toi à gratter du doigt jusqu'au fond ta salière épuisée, si tu prétends vivre d'accord avec Jupiter.

« Déjà ta robe est retroussée; tu charges tes esclaves de ta valise et de la cruche au vin; vite au vaisseau! Rien n'empêche que tu fendes de ton vaste navire la mer Égée, à moins que l'adroite Volupté ne te tire à l'écart pour te donner ses avis :

« Où cours-tu de ce pas, insensé? où? que demandes-tu? Sous ta poitrine brûlante fermente une mâle fureur, que ne pourrait éteindre une urne de ciguë. Toi, traverser la mer! Toi, t'asseoir sur les câbles, prendre pour table un banc de rameur, boire ce clairet piqué de Véïes qui exhale du vase au large fond l'odeur fétide de la poix! Que te faut-il? Que ton argent, qu'ici tu nourrissais au modeste

denier cinq, achève de suer l'énorme denier onze? Livre-toi à la joie, cueillons les plaisirs : jouir, c'est vivre. Un jour, tu ne seras plus que cendre, ombre, vain nom. Vis en te souvenant de la mort : l'heure fuit; ce que je dis est déjà loin.

« Eh bien, que fais-tu? Te voilà tiraillé par deux hameçons contraires : suis-tu celui-ci ou celui-là? Tu subiras nécessairement tour à tour les caprices de ces deux maîtres, et tu passeras alternativement d'un joug à l'autre. Garde-toi, parce qu'une fois tu auras résisté, parce que tu ne te seras pas rendu à un ordre pressant, de dire : « Enfin, j'ai brisé mes fers! » car, à force de lutter, le chien aussi emporte son nœud; mais, dans sa fuite, il traîne pendant à son cou un long bout de sa chaîne. »

La morale prend ainsi de vives couleurs qui la fixent dans l'esprit et dans la mémoire par la vigueur même de ses saillies.

Voici une citation et une situation différentes :

« .... Horoscope, tu fais de deux jumeaux deux génies opposés : l'un, à l'anniversaire de sa naissance, arrose ses légumes secs avec de la saumure, qu'il achète méticuleusement dans un pot, et saupoudre lui-même son ragoût d'une légère pincée de poivre : il respecte son poivre comme sacré; l'autre expédie bravement à belles dents un patrimoine immense. Moi, je veux, oui, je veux jouir: mais non pousser la profusion jusqu'à servir à mes affranchis des turbots, ni la délicatesse jusqu'à distinguer dans les grives le fumet de la femelle. Il faut régler ce qu'on mange sur ce qu'on récolte : faites moudre, vous le pouvez; un coup de herse, et voilà une autre moisson en herbe.... »

Dans la satire, les mœurs et les usages mis à nu, l'expression de leur singularité, leur exagération même donnent une âcre saveur de réalisme aux peintures qu'elle dévoile et aux habitudes qu'elle flagelle.

C'est cette forme accentuée qui en fait l'originalité.

Juvénal

SATIRE SIXIÈME. — LES FEMMES

L'HISTRION [1]

Je veux croire que, sous le règne de Saturne, la Pudeur habita sur la terre; qu'on y jouit longtemps de sa présence, lorsque de

1. Traduction Dussaulx et J. Pierrot. — Je ne puis citer la satire entière; j'en détache seulement quelques portraits typiques, commençant par celui de l'Histrion.

froides cavernes renfermaient, sous un abri commun, le foyer, les dieux lares, les troupeaux et les pasteurs; lorsque les épouses, errantes sur les montagnes, n'avaient pour lits que des feuillages, des joncs entrelacés et les peaux des bêtes féroces dont elles vivaient entourées; lorsque, bien différentes de vous, Cynthie, et de celle dont les beaux yeux versèrent tant de larmes sur la mort d'un moineau, farouches et d'un aspect souvent plus sauvage que leurs grossiers époux, elles abreuvaient, de leurs mamelles gonflées de lait, des enfants déjà robustes. Il est certain, en effet, que, dans cette enfance du monde éclairé du soleil aussi jeune que lui, les premiers humains, nés sans pères, sortis du sein des chênes ou pétris de limon, vivaient bien autrement que nous. Peut-être distinguait-on encore quelques traces de l'antique Pudeur sous Jupiter, sous le Jupiter dont la barbe n'avait pas encore ombragé le menton, mais avant que le Grec osât se parjurer, lorsqu'on ne craignait le voleur ni pour ses légumes ni pour ses fruits, et qu'il était inutile d'enclore son jardin. Bientôt après, Astrée, suivie de la Pudeur, se rapprocha insensiblement de l'Olympe, et ces deux sœurs s'envolèrent en même temps.

Il y a longtemps et très longtemps, Postumus, qu'on a, pour la première fois, souillé le lit d'autrui et méprisé le génie tutélaire de la couche nuptiale. Le siècle de fer amena tous les autres crimes; mais le siècle d'argent vit les premiers adultères. Malgré nos mœurs, néanmoins, ta parole est donnée, ton contrat est tout près; peut-être as-tu déjà passé par les mains du coiffeur; peut-être que déjà ta future porte au doigt le gage de ta promesse. On te croyait sage et tu te maries! Quelle Furie te poursuit! Tu supporterais un maître, tandis qu'il est tant de cordes, tant de fenêtres, tandis que le pont Émilien est dans ton voisinage! Si tu ne goûtes aucun de ces expédients, du moins ne vaut-il pas mieux avoir, la nuit, à tes côtés, cet enfant soumis, paisible et désintéressé, cet enfant qui jamais ne te reproche d'avoir ménagé tes flancs et frustré son ardeur? — Mais Ursidius veut obéir à la loi Julia; jaloux d'élever un héritier, il renonce aux grands tourtereaux, aux surmulets et à tous les bons morceaux que ses politiques amis lui apportent du marché. — Tout est possible si ce projet s'achève, si l'adultère le plus fameux, et qui fut réduit tant de fois, comme Latinus, à se cacher dans un coffre, est assez insensé pour subir le joug de l'hyménée. Ce n'est pas tout : il lui faut une épouse de mœurs antiques. L'extravagant! ouvrez-lui la veine. Pour toi, Postumus, cours te prosterner à l'entrée du Capitole; sacrifie à Junon une génisse aux cornes dorées, si jamais tu deviens l'époux d'une femme pudique. Je n'en sache guère aujourd'hui qui soient dignes de

toucher les bandelettes de Cérès, et dont un père ne redoutât les embrassements. Quoi qu'il en soit, couronne ta porte de guirlandes et de lierre. — Un seul homme ne suffit-il pas à Hérima? — Un seul! Tu la réduirais plutôt à se contenter d'un seul œil. — J'en entends vanter une, contente, dit-on, de vivre dans les champs paternels. — Qu'elle vive seulement dans Fidènes ou dans Gabies, comme elle a vécu dans les champs, et j'accorde tout. Encore, qui me garantira qu'il ne s'est rien passé sur les montagnes ou dans les grottes? Jupiter et Mars sont-ils si décrépits?

Est-ce sous nos portiques qu'on te montrera une femme digne de tes vœux? Les gradins de nos amphithéâtres en offrent-ils une seule que tu puisses aimer avec confiance et conduire sans crainte dans ta maison? Dès que le lascif Bathylle commence à danser la Léda, Tuccia est en feu, Appula soupire avec tendresse comme entre les bras d'un amant; Thymèle est immobile d'attention, l'innocente Thymèle prend leçon. Mais quand le théâtre est fermé, que le seul barreau retentit de la voix des orateurs, pendant le long intervalle qui sépare les jeux Plébéiens de Mégalésiens, nos citoyennes affligées se consolent avec le masque, le thyrse et la ceinture d'Accius; le bouffon Urbicus les amuse, en leur jouant le rôle d'Autonoé dans l'exode d'une Atellane. L'intelligent Elia désire sa conquête, quoique ce ne soit qu'à grands frais que les femmes peuvent briser la boucle d'un comédien. Quelques-unes ont ruiné la voix de Chrysogon. Un acteur tragique est l'amant d'Hispulla. Ne voudrais-tu pas qu'elles fussent éprises d'un Quintillien? Tu te maries : les véritables pères de tes enfants seront le joueur de harpe Echion, Glaphyrus, ou le joueur de flûte Ambrosius. Et toi, Lentulus, pour qui les flammes de l'hymen vont aussi s'allumer, fais dresser des théâtres, décore ta maison et mets à ta porte un superbe laurier, afin qu'un digne rejeton t'offre dans son riche berceau les traits du gladiateur Euryalus.

Hippia, femme d'un sénateur, suivit un histrion jusqu'au phare, jusqu'au Nil, jusqu'à la ville trop fameuse de Lagus, où la monstrueuse turpitude de nos mœurs révolta les habitants mêmes de Canope. Oubliant sa maison, son époux, ses sœurs, la cruelle quitte sans regret sa patrie, ses enfants éplorés. Ce qui va t'étonner encore plus, elle abandonne les jeux, elle renonce à Pâris. Quoique élevée au sein des richesses, dans la maison paternelle, où son enfance avait reposé sur le duvet d'un berceau magnifique, elle brave les flots; elle avait déjà bravé l'honneur, que ses pareilles sacrifient sans regret. Elle affronte avec intrépidité et la mer Tyrrhénienne et les ondes mugissantes de celle d'Ionie : rien ne l'effraye au milieu de tant de mers

qu'elle franchit. Survient-il un motif honnête et légitime de s'exposer au danger? la terreur glace les femmes; leurs genoux chancellent et fléchissent, courageuses seulement lorsqu'il s'agit de se déshonorer. Qu'un époux l'ordonne, il est dur de s'embarquer : la sentine infecte, le grand air étourdit; mais celle qui suit son amant a le cœur affermi. L'une vomit sur le tyran; l'autre, mangeant avec les matelots, parcourt le pont et se plaît à manier les cordages. Sont-ce les grâces ou la jeunesse qui séduisirent et enflammèrent Hippia? Quel charme secret lui déroba la honte de s'entendre nommer la femme d'un histrion? Le misérable commençait à vieillir; privé d'un bras, il avait droit d'obtenir son congé. Sa figure était d'ailleurs couverte de difformités; il portait au front une excroissance énorme, que le poids de son casque faisait descendre jusqu'au nez, et ses yeux éraillés distillaient sans cesse une humeur corrosive. Mais il était gladiateur; ce titre le rend aussi beau qu'Hyacinthe. Tel fut celui qu'Hippia préféra à ses enfants, à sa patrie, à son époux, à ses sœurs. C'est le fer qu'elles aiment : Sergius, au rang des émérites, devenait pour cette femme un autre Véienton.

Mais pourquoi s'occuper des excès d'Hippia, des désordres d'une maison privée? Vois quels furent les rivaux d'un mortel égal aux dieux : écoute ce que Claude eut à souffrir. Dès que son épouse le croyait endormi, préférant un grabat au lit impérial, cette auguste courtisane sortait du palais, suivie d'une seule confidente, se glissait, à la faveur des ténèbres et d'un déguisement, dans une loge fétide et misérable qui lui était réservée. C'est là que, sous le nom de Lysisca, Messaline, toute nue, la gorge retenue par un réseau d'or, dévouait à la brutalité publique les flancs qui te portèrent, généreux Britannicus. Cependant elle flatte quiconque se présente, et demande le salaire accoutumé : puis, couchée sur le dos, elle s'abandonne sans mesure à tous les assauts qu'on lui livre. Le chef du lieu congédie ses courtisanes; elle se retire à regret, mais du moins prolongeant ses jouissances autant qu'elle le peut, elle ferme sa loge la dernière : le désir lui fait encore sentir ses aiguillons; plus fatiguée qu'assouvie, elle sort, les yeux éteints, enfumée par la lampe, et rapporte les odeurs de cet antre sur l'oreiller de l'empereur...

LA FEMME RICHE

Il n'est rien de plus insupportable qu'une femme riche. Qui ne rirait en voyant son visage hideusement empâté, exhalant l'odeur des essences employées autrefois par Poppée, et graissé de pommade où

vont se poser les lèvres du mari. Mais a-t-elle un rendez-vous; elle se lavera le visage. Au logis, elle est toujours assez belle! c'est pour son amant qu'elle réserve le fard odoriférant; c'est pour lui qu'elle achètera tous les parfums de l'Inde. Enfin, elle se découvre la figure: elle lève le premier appareil; on commence à la reconnaître; elle s'étuve ensuite avec un lait pour lequel elle traînerait à sa suite un troupeau d'ânesses, si on l'exilait sous le pôle du nord. Je demanderais volontiers, en voyant une face couverte de tant de préparations et enduite d'un cataplasme si épais: « Est-ce un visage? est-ce un ulcère? »

Voyons, la chose en vaut la peine, ce qui les occupe dans le cours de la journée.

Si l'époux a dormi toute la nuit, tournant le dos à son épouse, malheur à l'intendant ou à la coiffeuse! Il lui faudra dépouiller sa tunique. Le Liburnien est accusé de s'être fait trop attendre, et il est châtié du sommeil de son maître. Déjà les bâtons volent en éclat; le sang coule dans la maison sous les fouets et les lanières. Quelques-unes gagent des bourreaux à l'année. On frappe, elle se peint le visage, donne audience à ses amis, ou considère l'or et le dessin d'une robe nouvelle. On continue de frapper: elle parcourt les articles d'un long journal; on frapperait toujours, mais les forces manquent aux exécuteurs; il faut se contenter de cette justice. « Sors, malheureux, sors d'ici! » s'écrie-t-elle d'une voix de tonnerre.

Séjour non moins cruel que le palais des tyrans de Sicile! En effet, lui tarde-t-il de se montrer plus parée que de coutume; est-elle attendue dans nos jardins, ou plutôt dans le temple de la complaisante Isis: une malheureuse Psecas, les cheveux épars, le sein découvert, se hâte de la friser. — Pourquoi cette boucle inégale? Aussitôt un nerf de bœuf punit une si coupable impéritie. Qu'a fait la pauvre fille? est-ce sa faute si ton nez te déplaît? Une autre vient peigner le côté gauche et rouler les cheveux en anneaux élégants. Bientôt est appelée au conseil une vieille émérite, qui passa du peigne à la quenouille. Quand elle a donné son avis, les subalternes opinent à leur tour, chacune selon son âge et ses talents; on dirait qu'il s'agit de la vie ou de l'honneur, tant les femmes sont tourmentées du désir de paraître belles! L'édifice de sa chevelure a tant d'étages et de compartiments qu'en face, on dirait Andromaque; par derrière elle décroît, ce n'est plus la même femme. Que sera-ce si la nature ne lui donna qu'une petite taille; si, sans cothurnes, elle ne paraît pas plus haute qu'un pygmée; si, pour recevoir un baiser, elle est contrainte de se dresser sur la pointe des pieds?

Cependant, ne songeant ni à son ménage ni à son époux, elle vit

avec lui sur le pied de voisine : toute son intimité se réduit à tourmenter les amis et les esclaves de son mari, à le ruiner par de folles dépenses. Vois-tu fondre chez elle la foule des prêtres de Cybèle et de Bellone? vois-tu cet eunuque à la taille gigantesque, que révèrent ses obscènes acolytes? Depuis longtemps il est privé des signes de la virilité, mais la cohorte enrouée des prêtres subalternes et leurs tambours plébéiens lui cèdent l'honneur du pas et de la tiare phrygienne. D'une voix emphatique : « Redoutez, s'écrie-t-il, les approches de septembre et le vent du midi, si vous n'expiez vos fautes par une offrande de cent œufs, si vous ne me donnez vos robes couleur feuille-morte, afin de détourner sur elles les malignes influences qui vous menacent dans le cours de l'année! »

Au plus fort de l'hiver elle ira, dès le point du jour, briser la glace du Tibre et se plonger superstitieusement dans les eaux du fleuve : nue et tremblante, elle se traînera sur ses genoux ensanglantés autour du champ de Tarquin le Superbe. Si le prêtre lui dit : « Partez, la blanche Io l'ordonne », elle ira jusqu'aux confins de l'Égypte puiser dans l'île de Morée les eaux chaudes dont elle arrosera le sanctuaire d'Isis, voisin de l'antique demeure du pâtre Romulus.

Elle croit, n'en doutez pas, avoir entendu la voix de la déesse. Voilà les êtres privilégiés avec qui les dieux s'entretiennent pendant la nuit! C'est par de tels prestiges que s'établissent l'influence et le pouvoir de ce pontife menteur, toujours escorté de son troupeau de prêtres à la tête rasée et au vêtement de lin; de ce vagabond, de ce nouvel Anubis, se moquant des lamentations d'un peuple crédule. Il intercède encore pour celles qui ne surent pas résister aux désirs de leurs époux...

LES PHILTRES

Une femme veut-elle troubler la tête de son époux et l'accabler impunément du dernier outrage, elle achète à l'un des formules magiques, à l'autre des philtres de Thessalie. De là, le désordre de ton esprit, ces nuages qui l'obscurcissent et ce profond oubli de tes actions les plus récentes. Passe encore, si ton délire n'égale pas la fureur de cet oncle de Néron, à qui Césonia fit avaler l'hippomane dissous d'un jeune poulain. Quelle femme craindrait d'imiter l'épouse de César?

L'Empire, en proie à un vaste incendie, semblait près de s'écrouler, comme si Junon eût bouleversé la tête de son sublime époux. Le champignon d'Agrippine fut moins fatal, puisqu'il ne fit que précipiter dans le ciel un vieillard imbécile, dont la tête tremblait et dont les

lèvres distillaient une salive continuelle. Mais cet épouvantable breuvage appelle le fer, le feu, les supplices; chevaliers, sénateurs, il livre tout aux bourreaux. Que de maux produits par l'hippomane et par une seule empoisonneuse!

Elles détestent les enfants d'une concubine; qui oserait les en blâmer? on leur pardonne presque de tuer les enfants d'une autre épouse. Riches pupilles, veillez sur vos jours : défiez-vous des tables où l'on vous fait asseoir; les mets les plus succulents y sont empoisonnés par une main parricide. Ne goûtez pas les premiers à ce qui vous est présenté par une mère, et que votre gouverneur fasse en tremblant l'essai de votre coupe...

LE POISON

J'invente peut-être ces atrocités, et chaussant le cothurne, oubliant les lois de la satire, je viens peindre, avec de tragiques couleurs, d'horribles fictions, inconnues aux montagnes des Rutules et au ciel du Latium. Plût aux dieux! mais écoutez Pontia : Je l'ai fait, je l'avoue; moi-même. Je préparai le poison; on me surprit et j'achevai.— Tes deux enfants, détestable vipère, tes deux enfants à la fois? — Sept, si j'eusse été la mère de sept! — Broyons désormais tout ce que les tragiques nous ont transmis des Médées et des Procnées. Je n'oppose plus rien; et encore leurs crimes, tout exécrables qu'ils sont, ne furent pas commis pour un vil intérêt. Les grands forfaits des femmes doivent moins nous révolter, quand elles y sont poussées par la colère. Une femme en fureur, c'est un rocher qui, tout à coup, perdant son point d'appui, fond et se précipite du haut de la montagne au sommet de laquelle il était suspendu. Celle-là m'inspire plus d'horreur, qui calcule le produit d'un grand crime et l'exécute de sang-froid. Elles contemplent le dévouement d'Alceste mourant pour son époux : qu'il s'offre une pareille alternative, elles sacrifieront un mari pour sauver un chien. Tu rencontreras à chaque pas des Danaïdes et des Eriphyles. Demain, au lever de l'aurore, chaque quartier aura sa Clytemnestre. Toute la différence, c'est que la fille de Tydare, furieuse, éperdue, agitait des deux mains la hache meurtrière; nos citoyennes, avec le poumon d'une grenouille, terminent sourdement l'affaire. Ce n'est pas que le poignard ne vînt à l'aide du poison, si leurs prudents Agamemnons ne s'étaient prémunis d'antidote, à l'exemple de ce roi de Pont, vaincu dans trois batailles...

Voilà du réalisme aigu!

Juvénal broyait du noir, et ses propres tableaux lui obscurcissaient certainement la vue des dernières lueurs de l'esprit national. Quoi qu'il en soit, en dépit même de ses nombreux imitateurs, les femmes ne s'en portent pas plus mal. La matrone romaine, la châtelaine du moyen âge, les femmes du grand siècle, nos épouses modernes et bourgeoises, l'ouvrière fidèle à son ménage, démentent ces généralités trop accentuées. L'exception n'a jamais fait la règle.

Juvénal est le satirique par excellence, et son nom reste attaché à la plus haute conception de l'esprit acéré ; il y a chez lui le jet, l'inspiration poétique. Il sait accentuer fortement la vive sensibilité de son imagination.

Le satirique brille surtout par les contrastes. En face des anciennes mœurs romaines et républicaines, l'étalage de tous les vices engendrés par la soumission autoritaire et par la perte de toutes les libertés, Juvénal pouvait pousser jusqu'au lyrisme de l'indignation l'effroyable tableau des misères et des bassesses de son temps. Le fond peut être déclamatoire, mais la vérité des peintures est attestée par d'autres témoins ; par de hauts exemples des victimes de l'austérité et du devoir, Joranus et Thraséas.

Pour lui, les dieux sont d'impassibles guides des actions humaines ; mais les droits de la vertu demeurent imprescriptibles.

« Laisse aux dieux le soin d'apprécier ce qui convient le mieux à nos intérêts. Ils nous donneront, non ce qui nous plaît, mais ce qu'il nous faut. Ils aiment mieux l'homme, que l'homme ne s'aime lui-même. Nous, au gré de nos passions aveugles et de nos violents caprices, nous désirons une épouse, des enfants ; eux seuls ils savent ce que seront les enfants et cette femme. Si cependant tu tiens à former un vœu quelconque, demande-leur la santé de l'âme et du corps ; demande-leur un cœur ferme, pour qui la mort n'ait point d'épouvante, et qui sache compter la fin de la vie parmi les bienfaits de la nature ; un cœur qui accepte tous les travaux, inaccessible aux colères, aux convoitises..... Mais ces biens que je te montre, il dépend de toi de les acquérir ; la vie, pour trouver le calme, n'a d'autre route à suivre que celle de la vertu. »

Une telle doctrine s'impose par sa morale et sa grandeur ; elle dénote le progrès parallèle du sens moral dans la philosophie des hautes intelligences et de la nouvelle religion.

La satire est le chant du cygne de la poésie romaine.

Après ses grands écrivains il semble que pour galvaniser l'Empire romain, il était besoin d'une nouvelle doctrine pure en son principe, pouvant devenir expansive et universelle en son action. C'est ce qui est en effet arrivé pour la doctrine chrétienne survenant à Rome, empreinte de toutes les forces morales, passives dans la philosophie grecque, actives dans la prédication de Jésus et de ses apôtres, embellies par l'esprit de charité, sanctifiées par la foi dans la puissance divine.

L'époque des Antonins marque le retour des lettres à l'Empire d'Orient.

C'est encore en Grèce que se réveille l'expression la plus active et la plus sensible de l'aimable fantaisie et de la poétique légère des derniers représentants de l'esprit grec et latin. Si l'on y ajoute le goût oriental pour les fables et contes merveilleux, on y trouvera le thème inépuisable de romans et d'histoires imaginaires, qui charmeront encore les loisirs des lettrés ou des désœuvrés, d'un siècle porté au rêve ou aux chimères.

La littérature romaine à son déclin fournissait son contingent sur le sujet développé par Lucien; les tribulations d'un âne qui a été homme et qui finit par reprendre sa dignité de bipède.

Les Métamorphoses, autrement dit *l'Ane d'or,* sont un tableau de la vie et de la société au IIe siècle, peint avec une certaine fougue méridionale — Apulée était Africain — et avec une agréable et spirituelle jovialité.

Il y a de très plaisantes figures parmi celles qu'Apulée fait passer sous nos yeux. Il y a de très bons contes parmi ceux qu'il déduit, malgré de déplorables erreurs de style et de goût. L'esprit est trop mélangé d'aliments orduriers.

Néanmoins les trois livres où il déroule les aventures de Psyché — peintes par Natoire au salon ovale des Archives nationales, ancien hôtel Soubise — sont une des merveilles de l'imagination antique.

En voici la donnée générale.

Psyché était si belle qu'on la prenait pour Vénus et qu'on l'adorait; Vénus s'en irrita et demanda à l'Amour de la venger en faisant que Psyché épousât un monstre.

L'Amour vit Psyché, l'aima. Vénus, pour punir la séduisante beauté, lui infligea de très rudes et multiples épreuves, comme dans tous les contes orientaux.

La magie y ajoute ses effets merveilleux. Psyché, transportée par Zéphyre dans un jardin enchanté, est servie par des voix mystérieuses. Personne ne paraît; mais il sort de l'air des paroles qui lui disent : *Ordonnez!* Elle ordonne un bain et le bain odoriférant est prêt; un repas et le repas est servi. Après le repas il entra un chanteur invisible qui chanta; un musicien joua de la lyre, et on ne voyait ni l'homme ni l'instrument.

Psyché était d'abord dans l'enchantement; mais bientôt à se voir toujours seule, quoique si bien servie, l'ennui lui vint. Le silence lui pesait, elle se demandait aussi quel était cet époux mystérieux qui venait la visiter la nuit et qui s'échappait avant qu'il fût jour. Avec qui s'entretenir de son inquiétude? Elle demanda à voir ses sœurs; son souhait fût à l'instant exaucé. Ses sœurs viennent; le charme et le silence étaient rompus. Quand ses sœurs voient la demeure de Psyché, ses jardins, ce palais, ce repas, ces concerts, cette vie faite pour une déesse, elles comparent leur sort au sien. Elles étaient mal mariées; l'une à un vieux mari, chauve, petit et avare; l'autre à un mari goutteux, dont elle est la garde-malade plutôt que l'épouse, tandis que Psyché a un mari jeune, aimable, riche et dispos, et qui s'empresse de satisfaire à ses moindres caprices. Mais ce mari, Psyché ne le voit pas; elle est curieuse et inquiète du mystère qui l'entoure. C'est par là que les méchantes sœurs la prennent : elles lui font croire — ce qui d'ailleurs avait été demandé par Vénus pour sa vengeance — qu'elle a pour mari un monstre, qui ne veut pas se montrer et qu'elle enfantera elle-même quelque affreux serpent. En vain l'Amour l'avertit de se défier de ses sœurs et de leur jalousie; en vain il lui dit que, si elle essaye de voir quel est son époux, son époux sera forcé de la quitter pour toujours. Les conseils de ses sœurs et la curiosité l'emportent dans l'âme de Psyché, et une nuit, dès qu'elle sent son époux endormi, elle se lève, prend une lampe pour voir le monstre, un poignard pour le tuer, si c'est vraiment un monstre; s'approche, reconnaît l'Amour, et comme alors la main lui tremble, une goutte d'huile brûlante tombe de la lampe sur l'Amour, qui s'éveille, s'envole aussitôt, et avec lui, palais, jardins, serviteurs, tout disparaît. Psyché reste seule dans un affreux désert, c'est alors que se déroule une série d'épreuves les plus cruelles. A la dernière Psyché tombe évanouie; mais l'Amour arrive, la ranime, et obtient de Jupiter qu'elle soit déesse et son épouse.

Ce conte mythologique, tournant au conte de fées, a été élargi dans son expression par le pinceau et par la poésie.

Ces formes légères du roman apparaissent à une époque d'éner-

vement qui présage la défaillance des vertus politiques et des mœurs romaines, lorsque toutes les forces auraient dû se concentrer dans la défense des frontières envahies.

Le cosmopolitisme romain provoquait l'invasion étrangère, morale et intérieure.

Les arts s'y conformaient.

La puissance impériale y tenait la plus grande place et l'image des empereurs formait le fond de leur bagage artistique. Le portrait est le signe des temps de domination.

Arts. — Portraits du Louvre.

Parmi les principales statues, dites *Icones* des empereurs romains, il faudrait citer celles d'Auguste, de Tibère et de Marc-Aurèle.

Elles sont typiques.

Auguste, debout, haranguant la foule. Il a bien la dignité romaine du légiste et du dictateur. Sa pose est pleine de majesté et le calme de son attitude appelle le respect de tous. Sa tête a une grande finesse jointe à une certaine noblesse.

Tibère, tenant le petit sceptre appelé scipion (bâton).

L'amplitude de sa toge, dont les plis savants sont relevés avec art, accuse une grandeur qui ne s'est pas maintenue à la hauteur du rang suprême.

Marc-Aurèle. Tête fort belle, mais énergique et accentuée. Superbe d'allure, bien que la statue soit complètement nue; digne du prince fier de son mandat absolu et de ses devoirs de grand empereur.

Dans l'autre statue, il porte le costume militaire, le *paludamentum* et la cuirasse en cuir orné s'ajustant aux formes du corps.

Lucius Verus, son frère adoptif, est au contraire le type de ces petits-maîtres romains qui se résumaient en une délicate figure

L'artiste s'est complu dans les détails accessoires, moins que dans l'expression des chairs; il a fouillé surtout avec le ciseau du praticien la chevelure et la barbe en boucles et frisures qui sentent leur naturalisme moderne.

Ces représentations deviennent ainsi plutôt historiques que héroïques et expriment le chemin parcouru, comme les phases successives de l'imitation dans l'antiquité.

Pline lui-même déplore l'amoindrissement de l'art romain.

« Aujourd'hui, dit-il, les portraits ne représentent plus l'effigie des personnes vivantes, mais leur luxe et leur opulence. La mollesse des mœurs a perdu les arts, et parce qu'on a négligé les images des âmes, on néglige aussi celles des corps. »

« En passant de Grèce à Rome, la sculpture n'est plus universelle et idéale, mais romaine et positive. » (Ch. Blanc.)

Pour la plupart des autres, la dégénérescence impériale paraît s'accuser en même temps que la décroissance de l'art.

Aussi la série se termine-t-elle par un *Pupien* (ou *Maxime*) à peu près nu, comme l'exige le costume héroïque. Cette dernière statue offre un intérêt tout spécial, car on peut dire qu'après la mort de Pupien, massacré en 256 par les gardes prétoriennes, l'art antique n'a plus produit un seul ouvrage qui ait le caractère que nous attachons à ce mot.

Les statues d'empereurs ne l'emportent d'ailleurs sur les autres, en général, que par cette persistance du sentiment historique qui s'attache à chacune d'elles.

Combien d'empereurs aussi ont été frappés en leur toute-puissance par ce réalisme, subsistant, aussi, du meurtre ou du massacre !

Le type de la femme s'est modifié en ces années de despotisme. Ce n'est plus la matrone romaine : les mœurs orientales ont amené, avec la surcharge des ornements du costume, le besoin des séductions malsaines, l'ambition des directions supérieures, le libertinage de la tenue, la lascivité dans les rapports des deux sexes, entretenue par les danses, la musique, les festins et les poses les plus expertes dans leur nonchalance et leur abandon.

C'est du moins ce qui résulte des données historiques sans application directe aux œuvres qui vont suivre.

Dans cette voie les Arts, comme la Poésie, se précipitent dans le Byzantinisme de la forme.

Parmi les impératrices ou grandes Romaines, nous remarquerons

Plautilla, mère de Caracalla. Le buste a un très joli accent de grâce et de vérité; la chevelure ondulée accompagne bien un visage d'une grande finesse et d'une élégance rare. La chemise, bien attachée sur les épaules et dégageant le cou suffisamment, est très bien prise à la naissance des seins; une sorte de manteau rejeté par-dessus complète un portrait d'une grande expression.

Matidie, nièce de Trajan. Son buste est très franchement accusé, sévère et d'une grande noblesse. La chevelure, savamment étagée, donne à l'ensemble de la figure un beau caractère.

Les deux Faustine. La mère, femme du premier Antonin, a une tête fort noble, très élégante, drapée dans les plis de sa tunique relevée en capuche.

La jeune épouse de Marc-Aurèle, peu digne de lui, a un visage délicat et légèrement attendri qui ne rappelle rien de la matrone romaine.

Leurs étranges coiffures avaient remplacé les simples bandeaux de cheveux que les dames grecques nouaient si gracieusement sur leurs têtes avec des rubans de couleur. C'étaient d'amples et lourdes perruques, appelées casques (*galerus* ou *galericus*), auxquelles on donnait toutes sortes de formes bizarres, ridicules, incroyables et qui se faisaient habituellement avec des chevelures rousses apportées de Germanie. Il y a des bustes-portraits de cette époque auxquels, pour plus de fidélité, la perruque, faite en pierre de couleur, pouvait s'ôter, se remettre et se changer à volonté.

Julie Mamée, mère d'Alexandre Sévère, se distingue par des formes sveltes et une tunique plus dégagée que n'est celle des dames romaines généralement représentées. La tète a quelque chose d'étrange qui séduit; les cheveux rejetés en arrière, avec torsades retombant derrière le cou. Ce mode de coiffure ajoute à la tête un caractère qui n'est pas sans charme.

On ne peut en dire autant de quelques-unes des autres coiffures; la recherche en exclut le goût absolument.

On ne peut clore la description des sculptures romaines sans dire un mot de quelques-unes des œuvres de diverses époques conservées à Rome et à Naples.

Rome possède une belle statue de César, placée sous le portique du Capitole, qui est bien son emplacement désigné, près d'une belle statue de *Rome triomphante*, assise entre deux rois captifs et non loin de la fameuse *Louve* étrusque, vénérée déjà par les vieux Romains et célébrée par Cicéron.

Rome a donc bien su conserver ses anciens souvenirs.

Dans une salle du musée est une *Agrippine*, de Germanicus, assise, que l'on peut citer comme un modèle des dames romaines de cette époque.

La pose en est noble et digne, les plis de sa tunique savamment disposés, sa chevelure très bien arrêtée par une sorte de couronne annulaire tressée par ses cheveux mêmes.

A Naples, nous trouvons les neuf statues de la famille Balbus, — le père, la mère, le fils et les trois filles, — trouvées ensemble dans le théâtre d'Herculanum, ville dont cette famille avait le protectorat. Il y en a trois, dont une équestre, du proconsul Marcus Nonius Balbus. Cette dernière, et la statue également équestre de son fils, sont très belles, très curieuses. Les deux chevaux marchent l'amble, circonstance singulière et qu'on ne trouve, croyons-nous, dans nulle autre statue équestre de l'antiquité ou des temps modernes, mais que l'on peut observer dans les chevaux des tables assyriennes.

Les meilleures des autres statues de la même famille sont celles de Balbus père, et de Ciria, sa femme, vêtue en Polymnie.

La réunion de toutes ces statues est d'autant plus curieuse, que, placées comme des divinités tutélaires dans le théâtre d'une ville assez importante, elles font bien connaître quelle haute position occupaient alors les familles patriciennes, qui comptaient parmi leurs clients des populations entières.

Le respect des populations pour les grandes familles, le culte porté à l'adoration pour les empereurs dont la puissance avait atteint jusqu'à l'exaltation de la divinité expliquent la réaction profonde produite par la rénovation religieuse du christianisme.

Les religions orientales poussant la superstition aux erreurs les plus coupables, le Christianisme devait fatalement porter les populations à la destruction de ce qu'elles avaient adoré.

Tout entraînement est regrettable, celui-là surtout puisqu'il s'adresse à des richesses artistiques perdues par les générations suivantes.

A Rome, les mêmes enseignements se retrouvent pour la poésie et pour les arts que dans les œuvres grecques dont ils sont d'abord l'imitation.

La forte originalité, le patriotisme, la trempe virile s'accusent pourtant dans Ennius et dans les Satiriques.

Le théâtre de Plaute et de Térence est un simple intermède conduisant aux jeux du cirque et aux combats de gladiateurs.

Les aspirations plus larges en vue d'une explication naturelle des lois de la nature se manifestent dans Lucrèce et dans Pline.

Les trésors d'une grâce aimable, du charme poétique, la perfection du style se précisent dans les poètes du siècle d'Auguste

Dès lors, la langue latine pourra servir à la propagation du droit romain et de la foi chrétienne.

La dissolution de l'empire romain se fixe violemment dans les Satiriques et complète la série poétique nationale.

Cette propension à l'universalité se retrouvera dans les arts romains.

Le faste et la splendeur des arts romains, la grandeur et la multiplicité de leurs constructions nationales et provinciales, la profusion des œuvres de toutes sortes, une somme de travail gigantesque, tel est l'appoint du génie romain; génie plus imitateur que fécond, plus personnel qu'initiateur.

En résumé, trois grands styles ont marqué les phases de l'art dans l'antiquité.

« Le style égyptien est emblématique et peu imitatif; le style grec élève l'imitation jusqu'à la beauté; le style romain la fait descendre au caractère. » (Ch. Blanc.)

Ces trois styles obéissent à trois préoccupations exclusives : le symbole, le type, le citoyen ou le portrait.

Au symbolisme de la nature se rattache le style hindou; au symbolisme divin se rattachera le Christianisme.

Tel est l'ensemble des facultés humaines mises en jeu pour le progrès de la poésie et de l'art.

Les bases intellectuelles de la civilisation et les lois morales sont fondées et souvent appliquées.

Aux peuples à naître il appartient de les développer.

DEUXIÈME PARTIE

MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES — LES CHANSONS DE GESTE
CHANTS LYRIQUES DES TROUVÈRES

Gaule — France.

Les origines gauloises admettent plusieurs sources, dont les principales sont, pour la poésie surtout, la langue *d'oc* et la langue *d'oil.*

Le trait d'union entre la civilisation gréco-latine et les premiers rudiments de la civilisation moderne s'opère, sur le sol et sur le fond poétique de la Gaule, par les œuvres latines puisées dans les auteurs du siècle d'Auguste.

Mais l'invasion barbare y apporte un trouble et une expression de rudesse qui s'accuse dans des fragments très intéressants.

Au midi de la France, les Basques ont conservé les éléments de leur langue et quelques traditions anciennes.

Voici la traduction, donnée par Ampère, d'une composition qui s'y rattache :

« Les étrangers de Rome — veulent forcer la Biscaye, — et la Biscaye élève le chant de guerre.

« Octavien (est) — le seigneur du monde, — Lecobidi — des Biscayens.

« Du côté de la mer, — du côté de la terre, — Octavien met le siège (alentour).

« Les plaines arides — sont à eux ; — (à nous) les bois de la montagne, — les cavernes.

« En lieu favorable — nous étant postés, — chacun (de nous) ferme — a le courage.

« Petite (est notre) frayeur — au mesurer des armes ; — (mais) ô notre arche au pain, vous — êtes (mal) pourvue.

« Si dures cuirasses — ils portent (eux), — les corps sans défense — (sont) agiles.

« Cinq ans durant, — de jour et de nuit, — sans aucun repos, — le siège dure.

« Quand un de nous — eux tuent, — quinze d'eux (sont) détruits.

« (Mais) eux (sont) nombreux, et — nous petite troupe, — à la fin nous faisons — amitié. »

Ceci est bien primitif; mais l'accentuation en est en même temps bien différente.

Nous touchons à d'autres races.

Déjà le réalisme se pose en face des conventions romaines.

En dehors de la province romaine et des pays limitrophes, le surplus du territoire de la Gaule était encore le monde barbare, de mœurs et d'origines distinctes, reconnaissables pour les historiens.

Le druidisme était la religion dominante des peuples de la Gaule et de la Grande-Bretagne; le barde en continua l'action sur l'esprit populaire, et l'Armorique, aujourd'hui chrétienne, ne vit pas sans protester l'introduction d'une foi nouvelle.

Voici, dès le principe, un hymne guerrier d'un barde armoricain, Gwenchlen, annonçant la défaite des ennemis (chrétiens). L'agresseur lui apparaît sous l'image d'un sanglier, le chef armoricain sous l'image d'un cheval de mer. Il assiste au combat furieux qu'ils se livrent, et se laisse emporter par l'ivresse de la victoire et du carnage :

« Je vois le sanglier qui sort du bois : il boite, il est blessé.

« Sa gueule béante est pleine de sang, son crin est blanchi par l'âge.

« Il est entouré de ses petits qui grognent la faim.

« Je vois le cheval de mer venir à sa rencontre, et faire trembler le rivage d'épouvante.

« Il est aussi blanc que la neige brillante ; il porte au front des cornes d'argent.

« L'eau bouillonne sous lui, au feu du tonnerre de ses naseaux.

« Tiens bon! tiens bon! cheval de mer; frappe-le à la tête; frappe fort, frappe.

« Les pieds nus glissent dans le sang! Plus encore! Frappe donc! Plus fort encore!

« Je vois le sang lui monter jusqu'aux genoux, je vois le sang comme une mare!

« Plus fort encore ! Frappe donc ! Plus fort encore ! Tu te reposeras demain. »

Puis, changeant tout à coup la scène et associant à sa vengeance les animaux de proie, il donne à sa poésie un caractère énergique et plus sauvage encore :

« Comme j'étais doucement endormi dans ma froide tombe, j'entendis l'aigle appeler au milieu de la nuit.

« Il appelait ses aiglons et tous les oiseaux du ciel.

« Et il leur disait en les appelant : « Levez-vous vite sur vos deux ailes. »

« Ce n'est pas de la chair pourrie de chiens et de brebis, c'est de la chair humaine (chrétienne) qu'il nous faut !

« Vieux corbeau de mer, dis-moi, que tiens-tu ici ?

« Je tiens la tête du chef d'armée ; je veux avoir ses deux yeux rouges.

« Je lui arrache les yeux, parce qu'il a arraché les tiens.

« Et toi, renard, dis-moi, que tiens-tu ici ?

« Je tiens son cœur, qui était aussi faux que le mien ;

« Qui a désiré ta mort, et qui t'a fait mourir depuis longtemps.

« Et toi, dis-moi, crapaud, que fais-tu là au coin de sa bouche ?

« Moi, je me suis mis pour attendre son âme au passage. Elle demeurera en moi tant que je vivrai, en punition du crime qu'il a commis.

« Contre le barde qui habitait jadis entre Roch-Allaz et Port-Gwenn. »

Le druidisme se défendait alors résolument, comme le paganisme.

Le barde, vieux et privé de la vue par la barbarie d'un chef étranger, s'abandonne maintenant à sa douloureuse rêverie :

« Quand le soleil se couche, quand la mer s'enfle, je chante sur le seuil de ma porte.

« Quand j'étais jeune, je chantais ; devenu vieux, je chante encore.

« Je chante la nuit, je chante le jour, et je suis chagrin pourtant. »

Quoi qu'il en soit de cette rudesse celtique, reléguée aux confins les plus éloignés du pays des Gaules, la plus grande partie de ces provinces se plia pour longtemps au joug de la domination romaine.

Mais la barbarie devait reparaître avec l'invasion sous la poussée

des peuples germains : Gètes, Goths, Saxons, Scandinaves. Ce sont les différentes nationalités qui se forment, et que l'on peut suivre dans leurs mouvements poétiques et artistiques ; mais leurs premiers chants sont des cris sauvages, des arrêts de mort respirant l'ivresse du sang et la joie de la destruction, surtout à l'égard du peuple romain.

•De leur côté, les soldats romains, commandés par Aurélien, chantaient dans leurs campagnes sur le Rhin :

« Nous avons tué mille Francs et mille Sarmates; il nous faut mille, mille, mille Perses », contre lesquels ils préparaient une autre expédition.

Ce refrain populaire était répété par les enfants dansant à Rome et dans la Gaule :

« Nous en avons décapité mille, mille, mille, mille ;
« Un seul homme en a décapité mille, mille, mille,
« Mille, mille ;
« Qu'il vive mille ans, celui qui en a tué mille, mille !
« Personne n'a autant de vin qu'il a versé de sang. »

C'est la première fois que le nom de *Francs* apparaît dans l'histoire.

Sous les premiers rois mérovingiens, les races qui ont fécondé le sol gaulois se sont acclimatées; la France se constitue sous la féodalité, dans des luttes barbares et sanguinaires qui se poursuivent entre tous les éléments de sa formation.

Après les péripéties et les luttes désastreuses ou horribles qui forment le fond de l'histoire des Francs, et des récits des temps mérovingiens, un temps d'apaisement passager se produit sous le règne de Charlemagne.

Charlemagne.

Charlemagne entreprit de relever tout ce qui s'écroulait. Il avait pour lui la force, mais il n'eut pas la puissance de reconstituer un empire permanent.

Il s'aida pourtant de la papauté et des évêques de la chrétienté. Si le christianisme a cette force d'expansion qui manque au pouvoir temporel, c'est qu'il s'affirme et qu'il agit en même temps qu'il parle. La mission évangélique est encore dans toute sa plénitude, et sa raison

d'être est surtout dans l'éducation populaire et dans l'adoucissement proposé aux misères sociales.

La royauté nationale s'étayait de la ligue des grands vassaux, des possesseurs de fiefs, des pairs créés par Charlemagne, — du régime féodal déjà constitué.

La forte personnalité de Charlemagne reste dans l'ombre en face des récits des exploits de ses preux paladins, trop facilement exaltés par le sentiment féodal, autant que par les chants des trouvères qui y trouvent honneur et profit.

L'unité factice créée par Charlemagne n'avait pas tardé à sombrer dans le démembrement causé par le partage et les guerres de ses successeurs.

La féodalité s'élevant en face des derniers rois carlovingiens est un fait qui a sa signification populaire dans les souvenirs confus de la nation. « Le peuple, dit Michelet, n'avait plus que haine et mépris pour un roi qui ne savait plus se défendre, il se serrait autour des seigneurs et comtes. »

L'esprit féodal se dévoile surtout dans les *Chansons de geste*.

L'intérêt que nous offrent ces poèmes, c'est la fidèle peinture de la vie du moyen âge.

La principale est la *Chanson de Roland* attribuée au trouvère normand Turold.

Charlemagne, dans sa retraite des ponts d'Espagne, avait abandonné son arrière-garde dont Roland faisait partie ; cette arrière-garde a été détruite; onze des douze pairs ont péri. Roland, seul, blessé, veut briser sa fameuse épée Durandal pour qu'elle ne tombe pas aux mains des Sarrasins; ses forces le trahissent alors.

Il porte à sa ceinture un cor d'ivoire, un oliphant (elephas), dont le son formidable doit retentir jusqu'à l'Empereur. Ce n'est qu'à la dernière extrémité que Roland fait résonner son cor.

C'est le réalisme du devoir.

Roland a mis le cor devant sa bouche :

> J'ajuste bien et sonne à grande force.
> Hauts sont les monts, et le son va très loin :

On l'entendit répondre à trente lieues.
Charle l'entend, toute sa troupe aussi.
L'empereur dit : « Nos hommes ont bataille. »
Et Ganelon lui répond, au contraire :
« D'autres que vous, ça paraîtrait mensonge. » A. O. I.

Avec douleur, avec si grand effort,
Le preux Roland a sonné de son cor
Que le sang clair lui jaillit par la bouche :
De son cerveau, les tempes sont rompues.
Le bruit qu'il fait de son cor est très grand :
Charle, qui passe aux défilés, l'entend;
Nayme l'entend : tous les Français écoutent :
« J'entends le cor de Roland, dit le roi,
Il ne corna jamais qu'en combattant. »
Gane répond : « Il n'y a pas bataille;
Vous êtes vieux, vous êtes blanc fleuri;
Par tels discours vous semblez un enfant.

Vous connaissez tout l'orgueil de Roland;
C'est merveilleux que Dieu le souffre encore!
Il assiégea Naples sans vous le dire.
Les Sarrasins sortirent de la ville;
Six de leurs chefs attaquèrent Roland;
Il les occit et fit laver le champ
Pour que leur sang ne parût pas sur l'herbe.
Pour un seul lièvre, il corne tout le jour!
Avec ses pairs, il est à plaisanter.
Qui, sous le ciel, l'oserait provoquer?
Chevauchez donc, pourquoi vous arrêter?
Terre major est très loin de nous. » A. O. I

Le preux Roland a la bouche sanglante;
De son cerveau, les tempes sont rompues;
Il corne encore avec peine et douleur.
Charle l'entend et les Français l'entendent.
Le roi leur dit : « Le cor a longue haleine. »
Nayme répond : « Roland est en détresse.
Bataille y a! Celui-ci qui voulait
Vous le cacher, il l'a trahi, c'est sûr!
Adoubez-vous! Aiez votre devise!
Et secourez votre noble famille :
Bien l'entendez, Roland se désespère. »

Les dernières parties du poème contiennent un touchant épisode, qui frappe d'autant plus qu'il est unique dans une série d'aventures toutes guerrières : ce sont quelques vers où est racontée la mort de

la princesse Aude, la fiancée de Roland. Les voici, transcrits en langage moderne, avec la versification ancienne :

Charles le Grand est revenu d'Espagne.
Il vient à Aix, premier siège de France,
Monte au palais, est entré dans la salle,
Voici venir Aude, la noble dame,
Qui dit au roi : « Où est le preux Roland,
Qui me jura qu'il me prendrait pour femme? »
Charles en a et douleur et pesance,
Verse des pleurs, tire sa barbe blanche.
« Sœur, chère amie, d'homme mort tu demandes;
Mais je saurai te rendre bon échange,
Avec Louis : je ne peux mieux parler ;
Il est mon fils; il tiendra mes États. »
Aude répond : « Ce mot me semble étrange.
Ne plaise à Dieu, à ses saints, à ses anges,
Après Roland, que je reste vivante! »
Elle pâlit, tombe aux pieds du roi Charles.
Morte à jamais : Dieu ait merci de l'âme.
Barons français la pleurent et la plaignent.

Cette fin rompt avec art cette sorte de monotonie résultant, pour le poème, d'une suite de combats renouvelés et toujours épiques; elle lui rend un caractère touchant. La réalité des faits humains appelle cette intermittence.

Le caractère dominant des épopées carlovingiennes est à la fin héroïque et religieux, suivant les tendances du temps.

Mais, dans la période chrétienne, le monde extérieur est à peine admis par le poète comme un fond de tableau, comme un support, comme un théâtre nécessaire.

Autre dynastie, autres sujets épiques.

La chanson des Lohérains, bien que d'un caractère différent, n'en est pas moins fière ni farouche. C'est la lutte de deux races, la lorraine, c'est-à-dire germanique : la picarde, l'artésienne, c'est-à-dire française.

Elle a pour point de départ, comme l'*Iliade,* la rivalité de deux guerriers dont la cause est aussi une femme, la belle Blancheflor ; ce sujet subsistera de toute éternité.

Vous la reconnaissez à la grâce de son port et à l'élégance de sa parure :

Car la pucelle est entrée à Paris,
Moult richement, avec le duc Aubris,

Cheveux épars, vêtue en un samis (satin).
Le palefroi sur quoi la dame sist
Était plus blanc que n'est la fleur de lis.
La dame avait taille mince, l'œil joli,
Bouche épaissotte, avec des dents petits,
Plus éclatants que l'ivoire aplani;
Hanches bassettes, front vermeil et poli,
Les yeux riants et bien faits les sourcils;
C'est la plus belle qui oncques mais naquit.
Sur ses épaules tombent en longs replis
Ses cheveux blonds, qu'un chapelet petit
D'or et de pierres joliment lui couvrit.
Toutes les rues s'emplissent de Paris.
L'un dit à l'autre : « Come belle dame a ci!
Elle devrait un royaume tenir!
Pleut à Dieu que l'empereur Pépin
L'eût à femme! Nous serions tous garis. »

L'empereur Pépin l'aura en effet à femme; et pourtant ce n'est pas à lui que le père de la jeune fille l'avait destinée en mourant.

Le riche roi Thierris
Qui navré est (Dieu lui fasse merci!)
De ses péchés s'étant bien repenti,
Ses hommes liges fait devant lui venir.
« Dieu! dit le père, comme serais gari,
Si Blanchefor, ma fille, eût un mari,
Un franc baron, qui son bien défendit.
Sachez que m'âme plus à l'aise partist. »

On lui désigna le lorrain Garin, le plus beau chevalier de son temps :

« Plus beau vassal, en ce siècle ne vis. »

C'était peut-être l'avis de Blancheflor; car, plus tard même, devenue impératrice et femme de Pépin, elle jetait sur son ancien fiancé des regards qui n'étaient rien moins qu'indifférents.

Il eut le corps moulé et echevi :
En nulle terre, plus beau que lui ne vis.
Bien le regarde, la franche empéreris.
Fortement lui sied, et molt lui abélit.

Le duc de Lorraine accepte du vieillard mourant la main de Blancheflor, sous la réserve du consentement de l'empereur Pépin : le mariage entraînant la soumission des fiefs, nul vassal, si haut placé qu'il

soit, ne doit prendre femme sans le congé de son seigneur; mais il promet à la jeune fille, sans condition aucune, et quel que soit son époux, la protection de son courage contre tous ses ennemis.

Jehan de Flagy (l'auteur d'au moins l'une des branches de la chanson des Lohérains) se rencontre avec Homère dans un récit fort touchant, très poétique et bien développé.

Il y présente d'abord une séparation douloureuse (la première sans doute).

Vous eussiez vu le chastel estormir (se troubler)
Et les bourgeois aux défenses venir,
Les chevaliers armer et fer vêtir,
Car ils pensaient qu'on dût les assaillir.
Begues s'apprête, à la hâte il le fit,
Lasse une chausse, nul plus belle ne vit;
Sur les talons lui ont éperons mis;
Vêt un haubert, lace un haume bruni.
Et Béatrix lui ceint le brand fourbi :
Ce fut Floberge, la belle au pont (garde) d'or fin.
« Sire, fait-elle, Dieu qu'en la croix fut mis
Vous défende hui de mort et de péril ! »
Et, dit le duc : « Dame, bien avez dit! »
Il la regarde, moult grand pitié l'en prit.
Relevée est de nouvel de Gérin (le nouveau-né).
« Dame, dit-il, entendez ça à mi :
Pour Dieu, vous prie, que pensiez de mon fils. »
Elle répond : « Biaus sire, à vos plaisirs! »
On lui amène un destrier arabi (ardent),
De pleine terre est aux arçons saillie,
L'écu au col, il a un épieux pris,
Dont le fer fut d'un vert acier bruni. »

Mais quand Bègues quitte réellement son château pour la dernière fois, quand il part pour ne plus revenir, c'est sur un autre plan que le poète desssine la scène. La famille féodale est réunie, tranquille et heureuse. Le trouvère nous présente un tableau d'intérieur plein de charme et de grâce; tout est en paix, tout semble sourire; et c'est à ce moment que, par un contraste terrible, le malheur va frapper cette maison.

Un jour fut Begues au chastel de Belin :
Auprès de lui, la belle Béatrix.
Le duc lui baise et la bouche et la main,
Et la duchesse moult doucement sourit.
Parmi la salle vit ses deux fils venir,
(Ce dit l'histoire) : l'aîné eut nom Gérin,

Et le second s'appelait Hernaudin :
L'un eut douze ans, et l'autre en avait dix.
Sont avec eux six damoiseaux de prix,
Vont l'un vers l'autre et coure tressaillir,
Jouer et rire et mener leurs délits (amusements).

Par une observation bien vraie et bien poétique du cœur humain, au milieu de tout ce bonheur, Jehan Flagy nous montre le duc qui se prend à soupirer. Il est loin de son frère, de ses amis des bords du Rhin et de la Moselle, dans le sud de la France, ce pays étranger. Il veut aller revoir ses bons vieux Lorrains, il veut porter à son frère Garin un présent digne de lui, la hure d'un énorme sanglier dont la renommée n'est pas moins étendue que celle de maint vaillant baron; car c'est à deux cents lieues de là, auprès de Valenciennes, qu'il vieillit et grossit depuis plus de vingt années. En vain Béatrix, en proie à un triste pressentiment, le prie de renoncer à cette chasse :

Le cœur me dit : il ne peut pas mentir,
Si tu y vas, tu n'en dois revenir.

Bègues ne tient pas compte de ce triste pressentiment, il prépare la chasse avec tout le luxe féodal; trente-six chevaliers l'accompagnent, dix chevaux le suivent, chargés d'or et d'argent; viennent ensuite la meute, les valets. Le duc va donc partir :

A Dieu commande la belle Béatrix,
Ses deux enfants, Hernaudet et Gérin.
Dieu! quel douleur! oncques puis ne les vit!

On arrive à Valenciennes, la chasse est commencée, le sanglier fatigue toute la troupe, et, après quinze lieues de poursuites, il arrive épuisé lui-même, en face de Bègues, qui seul n'a point perdu sa trace :

Dessous un hêtre est le porc arrêté,
Là, but de l'eau, et puis s'est reposé,
Et les bons chiens sont autour lui allés.
Le porc les voit, a les sourcils levés,
Les yeux il roule, se rebiffe du nez,
Fait une hure, et s'est vers eux tourné.

Puis il éventre, il déchire les chiens, il s'élance sur Bègues lui-même, qui le frappe de son épieu et l'étend mort à ses pieds. Ce n'était pas même dans cette lutte que devait périr le noble, le

brave duc échappé à tant de batailles. Quelques voleurs, qu'il a mis en fuite quand ils ont osé l'approcher, vont quérir un archer, qui de loin, à travers les branches de la forêt, lui lance furtivement une flèche perfide. Ainsi tombe, d'une mort obscure et ignorée, loin des siens, loin du champ de bataille, sa seconde patrie, cet homme qui avait été le protecteur d'un roi et le plus ferme appui de toute une race. N'y a-t-il pas quelque chose de bien hautement poétique dans un pareil contraste? Quel en est l'auteur? Est-ce le poète ou la destinée? Le poète a rempli le seul rôle de tout grand artiste : il a emprunté à la réalité tout ce qu'elle recélait d'idéal.

Dès lors l'épopée est tracée.

L'épopée nationale est marquée du sceau féodal.

Elle devient chevaleresque par le goût des aventures et par le sentiment des amours profanes, aussi bien que par le mysticisme de l'époque.

Les ordres de chevalerie se distingueront par leur origine et par le but de leurs exploits.

Charlemagne et ses douze pairs étaient des preux de l'âge de fer. Arthur et les chevaliers de la Table ronde ouvrent un cycle différent, le cycle armoricain, remarquable surtout par ses excentricités sous l'influence d'une superstition vive, où se mêlent les enchantements, les exorcismes et les sortilèges.

Gildas, qui vivait à la même époque, en célèbre les exploits.

L'innovation essentielle de l'ouvrage, c'est le nouveau lien qu'Arthur y établit parmi ses compagnons.

Fit roy Arthur la Table ronde,
Dont les Bretons disent maint fable.

La Table ronde était le domaine de l'égalité. Tous les convives y étaient assis et servis sans distinction, quels que fussent d'ailleurs leurs rangs et leurs titres.

Tout bon chevalier, de tous pays, de tous États, se croyait tenu d'aller à la cour d'Arthur. C'était le cénacle de la chevalerie.

Un des contes populaires armoricains, *le Chevalier au lion*, par Jeuann Vaour, nous introduit à la cour d'Arthur :

« L'empereur Arthur était à Caerléon-sur-Osk. Or un jour il était assis dans sa chambre, et avec lui se trouvaient Owenn, fils d'Urien, et Kenon, fils de Kledno, et Kai, fils de Kener, Gwennivar et ses femmes travaillant l'aiguille, près de la fenêtre.

« Et l'on ne pouvait pas dire qu'il y eût un portier au palais d'Arthur, car il n'y en avait point... Or l'empereur était assis au milieu de la chambre, dans un fauteuil de joncs verts, sur un tapis de drap aurore, et il s'accoudait sur un coussin de satin rouge. Et il dit : « Si « vous ne vous moquez pas de moi, seigneurs, je vais faire un somme, « en attendant l'heure du repas, et vous pouvez conter des histoires « et vous faire servir par Kai une cruche d'hydromel et quelques « viandes. » Et l'empereur s'endormit. »

Nous aimons ce sans-gêne, il marque une époque.

Le conte gallois se poursuit :

« Les chevaliers obéissent au roi endormi et content des histoires. Kenon raconte une aventure qui lui est arrivée dans sa jeunesse. »

Il s'agit d'une fontaine merveilleuse dont l'eau répandue au dehors excitait un violent orage. Un chevalier vêtu de noir venait combattre l'imprudent qui avait ainsi osé bouleverser ses domaines.

Owenn, le héros du conte, a donc troublé l'eau de la fontaine, et, par conséquent, la sérénité de l'atmosphère. Il a tué, qui mieux est, le terrible chevalier.

Owenn, en voyant Gwennivar, s'était écrié dans un élan d'admiration platonique : « Voilà la femme que j'aime le plus. »

Après son exploit, il va être introduit près de la dame par Luned, la suivante dévouée et protectrice très désintéressée.

Luned entre seule dans la chambre de sa maîtresse et la salue. Mais celle-ci ne répond pas. La demoiselle s'incline profondément devant elle et dit : « Qu'est-ce qui te rend si triste, que tu ne me réponds pas aujourd'hui? » La dame ayant enfin rompu ce silence obstiné : « Vraiment, reprit Luned, je te croyais plus de bon sens. Est-il sage à toi de pleurer ce digne homme ou tout autre bien dont tu ne peux plus jouir?

— Hélas! mon Dieu! dit la dame : il n'y a pas au monde d'homme qui lui ressemble.

— Il y en a certes, repartit Luned, plus d'un qui n'aurait pas besoin d'être beau pour le valoir ou pour valoir mieux que lui.

— Pardieu! s'écria la dame, si je ne t'avais élevée, je te ferais couper la tête pour punir un tel langage; mais je te chasse de chez moi. »

Luned se disposait à sortir; sa maîtresse se leva, la suivit jusqu'à la porte de sa chambre, et là elle se mit à tousser très haut, et Luned se détourna, et la dame lui fit un signe, et elle revint vers la dame.

« Vraiment, Luned, tu as un bien mauvais caractère! Mais puisque tu connais ce qui m'est le plus avantageux, dis-le moi! »

Chrétien de Troyes, qui a imité ce conte en un poème où la naïveté et le charme sont moindres, termine ainsi :

Bientôt Luned amène son protégé, et le trouvant trop timide : « Nargue du chevalier, dit-elle, qui entre dans la chambre d'une belle dame et ne s'approche pas d'elle, et n'a ni bouche ni langue pour parler. Avancez-donc, chevalier, avez-vous peur que Madame ne vous morde? »

En quelques années la galanterie a fait du chemin.

Jeuann Vaour avait dit simplement : « La dame consentit au départ d'Owenn, mais cela lui fut bien pénible. »

Ceci est du domaine du conte populaire.

Les cycles primitifs touchent à leur terme et déjà, un maître clerc de Caen, Robert Wace, compose une histoire en vers français, *le Brut*, où sont consignés les règnes des ducs de Normandie et tous les faits et gestes des rois de la Grande-Bretagne; le clergé lui-même contribue donc, dès cette époque, à faire sortir le récit historique des limbes de la légende mystique ou simplement crédule.

LE ROMAN DE ROU

Le roman de Rou, de Robert Wace, se fait aussi l'écho des plaintes des paysans de cette province, exaspérés par la misère, et qui s'étaient levés en masse contre leurs oppresseurs. L'armée des chevaliers les écrasa bientôt et les renvoya chez eux, tout meurtris, les pieds et les poings coupés.

Robert Wace exprime ainsi leurs plaintes :

Nous sommes hommes comme ils sont,
Tels membres avons comme ils ont.
Et tout aussi grands corps avons,
Et tout autant souffrir pouvons.
Ne nous faut que cœur seulement :
Allions-nous par serment,
Nos biens et nous défendons,
Et tous ensemble nous tenons.
Et s'ils nous veulent guerroyer,
Bien avons, contre un chevalier,
Trente ou quarante paysans
Vigoureux et combattants.

Voilà des hommes qu'il ne faudra pas irriter longtemps pour en faire des insurgés du régime féodal.

C'est le prélude de la révolte des Pastoureaux, des terribles revendications de la Jacquerie.

Toutefois ce n'est encore qu'un cri isolé, une note discordante dans le concert des romances et chants d'amour inspirés par les mœurs nouvelles de la chevalerie française.

La note dominante est bien l'esprit chevaleresque, mais dans la chevalerie même, l'ostentation de la force, le point d'honneur, la protection du faible, l'amour des dames, sont des mobiles absolument humains dont la réalité emporte de beaucoup les exagérations du sentiment faux, trop exalté ou prétentieux.

Les grandes manifestations humaines se suivent ainsi dans leur ordre naturel, logique et historique.

Au point de vue de l'histoire nationale, c'est une époque de parturition; la vie déborde dans le cloître et dans les camps, dans les villes et les campagnes. Au milieu d'un trouble profond, d'une ardeur immodérée, se détachent sur leur propre fonds une poétique et une esthétique nouvelles et un art absolument original en son expression.

Tous les arts participent de cette poétique et de cette originalité.

Le chaos des invasions barbares se perd dans les terreurs de l'an mil, époque légendaire, croyance toute de piété, où le monde « commence de vivre et finit de mourir ».

L'art chrétien où nous voyons ces vieilles statues dans les cathédrales du xe et du xie siècle, maigres, muettes et grimaçantes, dans leur raideur contractée, l'air souffrant comme la vie et laides comme la mort, implorant, les mains jointes, ce moment souhaité et terrible, cette seconde mort de la résurrection, qui doit les faire sortir de leurs ineffables tristesses, et les faire passer du néant à l'être, du tombeau en Dieu, c'est l'image de ce pauvre monde sans espoir après tant de ruines. Les époques d'abattement moral sont celles de grande mortalité.

La famine y avait aidé.

Toutefois, sous le règne de Robert Ier, « près de trois ans après l'an mil, dit Glaber, dans presque tout l'univers, surtout dans l'Italie et dans les Gaules, les basiliques furent renouvelées, quoique la plupart fussent encore assez belles pour n'en avoir nul besoin. Et cependant les peuples chrétiens semblaient rivaliser à qui élèverait les plus

magnifiques. On eût dit que le monde se secouait et dépouillait sa vieillesse, pour revêtir la robe blanche des églises ».

La lutte de l'Orient et de l'Occident s'accuse en même temps par la prédication du premier pape français Gerbert, qui proclame déjà la croisade appelant tous les princes au nom de la Cité sainte.

La grandeur et le but de ces lointaines expéditions sont énergiquement exprimées dans ce chant du XIIe siècle, attribué, sans preuve, à Benoît dit de Sainte-More.

(Traduction LEROUX DE LINCY.)

Éloigné de tout mal et au bien disposé,
Je veux faire entendre ma chanson au peuple.
Dieu, qui a besoin de nous, nous a tous appelés.
Nul homme de bien ne doit lui faillir,
Car, pour nous, sur la croix, il a daigné mourir.
On doit faire beaucoup pour lui,
Puisque c'est par sa mort que nous sommes tous rachetés.
Comte ni duc, ni roi couronné,
Ne peuvent échapper à la mort.
Et quand ils ont amassé un grand trésor,
Ils éprouvent une douleur d'autant plus grande à les abandonner
Mieux leur vaudrait partir de bonne grâce,
Car, du moment où ils ont été mis en terre,
Plus ne leur vaut ni château, ni cité.

Hélas! chétifs, nous nous donnons tant de mal
Pour satisfaire les plaisirs de la chair,
Qui sont sitôt épuisés et passés,
Car on voit vite le plus jeune devenir vieux.
C'est pourquoi l'on fait bien de mériter le Paradis;
Là, toutes les récompenses sont doublées,
Et l'on fait mal d'en être déshérité.

Celui qui prend la croix pour aller servir Dieu
A le cœur bien inspiré;
Car, au jour du jugement, qui sera si terrible,
Quand Dieu viendra séparer les bons d'avec les mauvais,
Et que le monde entier doit trembler et frémir,
Bien sera honni celui qui sera repoussé.
Il ne verra pas Dieu dans sa majesté.

Déjà, vraiment, nous avons trop tardé
D'aller à Dieu pour enlever la terre
Dont les Turcs l'ont exilé et chassé.

A cause de nos péchés que nous devons haïr;
Chacun doit mettre là toute sa pensée,
Car de quelle valeur peut être la richesse
Quand il s'agit de conquérir le Paradis!

Celui-là sera bien honoré dans ce monde,
A qui Dieu accordera de revenir.
Et s'il laisse dans son pays un amour véritable
Il doit en garder partout le souvenir.
Dieu m'accorde de jouir de la plus belle,
Et de la trouver en joie et santé
Quand j'aurai achevé de servir le Seigneur.

Ceci résume l'esprit du temps.
C'est le patriotisme de la Foi.

Le patriotisme et la foi sont l'apanage des époques de grandeur et d'expansion, l'expression la plus élevée de la moralité humaine.

A cette guerre chrétienne, chaque nation fournit d'abord son contingent, mais les ambitions multiples et les échecs successifs des alliés en changèrent la nature, et en arrêtèrent l'élan.

Le règne de Philippe-Auguste, en consacrant la triple alliance du clergé, des communes et de la royauté, contre la barbarie féodale, reconstituait le pays et faisait servir le besoin d'éclat, l'esprit d'indépendance des seigneurs, le mirage même des croisades à la réorganisation des rouages intérieurs du royaume, continuée par Louis IX, son petit-fils, qui, par lui-même, fournit à ces expéditions lointaines les gages les plus certains et les plus désintéressés, en y donnant l'exemple et l'enseignement d'une grande force d'âme dans ses désastres.

Le délassement du guerrier, du châtelain du moyen âge était les chansons de geste et chants d'amour.

Trouvères et troubadours, le Nord et le Midi, chevauchant avec une vielle d'accompagnement et l'aumônière ou *mallette* pendue à leur ceinture, ne manquent jamais d'apercevoir quelque bergère et de descendre vite de leur monture pour lui dire des choses galantes avec prière d'aimer.

Les poétes appartenaient à toutes les classes de la société. Ils allaient ainsi chantant, poétisant, tandis que l'un d'eux *faisait la*

recette, quand il était besoin, ou payait d'une chanson l'hospitalité qui leur était donnée. Il n'y avait pas jusqu'au puissant comte de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, jusqu'au roi Richard Cœur-de-Lion qui ne célébrassent l'amour ; ceux-ci entretenaient à la cour des troupes de chanteurs et de musiciens.

Cette galanterie a passé des chants du trouvère dans l'un des épisodes les plus poétiques et caractéristiques du moyen âge : celui d'Héloïse et d'Abélard, qui marquait une détente dans les vœux monastiques.

Un évêque, qui fut depuis cardinal, Étienne Langton, commença un jour son sermon par ces vers qui en sont le texte :

Belle Aliz, matin leva,
Son corps vêtit et para ;
En un verger, elle entra,
Cinq fleurettes y trouva,
Un chapelet fait en *a*
  De roses fleuries.
Pour Dieu ! sortez-vous de là,
  Vous qui n'aimez mie.

Une certaine bonhomie, l'amour du prochain, la charité chrétienne, le culte de l'étude pouvaient encore faire du pouvoir religieux l'auxiliaire de la civilisation, en concédant aux populations certains droits aux sentiments naturels.

Ce qu'il fit, comme nous le voyons.

Il se tenait aussi, en Provence et ailleurs, des *cours* d'amour présidées par de grandes princesses : Laure de Noves, femme de Hugues de Sade (la Laure de Pétrarque), les comtesses de Flandre et de Champagne, la reine Éléonore de Guienne et la vicomtesse Hermangarde de Narbonne.

Leurs devis et propos n'ont rien de commun avec notre sujet, mais ils forment la note dominante de cette poésie provençale.

Ce que nous y cherchons, tout au contraire, ce sont les citations qui se rattachent à notre programme et qui sont la note poétique naturelle ou réaliste.

En suivant l'ordre chronologique, nous en rencontrons quelques-unes.

Le rôle de la femme y est souvent prépondérant.

Ainsi Jordel, fort célèbre parmi les poètes provençaux, discute avec Bertrand d'Alamanon, dans un tenson bien caractéristique, s'il vaut mieux perdre la joie des dames que l'honneur de la chevalerie. Cela nous est égal. Mais dans un autre chant, il fait l'oraison funèbre du chevalier dragonais Blacas, son ami.

« Je veux, en ce chant rapide d'un cœur triste et marri, plaindre le seigneur Blacas, et j'en ai bien raison; car en lui j'ai perdu un seigneur et bon ami, et les plus nobles vertus sont éteintes en lui. Le dommage est si grand que je n'ai pas soupçon qu'il se répare jamais, à moins qu'on ne lui tire le cœur et qu'on ne le fasse manger à ces barons qui vivent sans cœur, et alors ils en auront beaucoup.

« Que d'abord l'empereur de Rome mange de ce cœur; il en a grand besoin, s'il veut conquérir par force les Milanais qui maintenant le tiennent conquis lui-même, et il vit déshérité malgré ses Allemands.

« Qu'après lui mange de ce cœur le roi des Français, et il retrouvera la Castille qu'il a perdue par niaiserie; mais s'il pense à sa mère, il n'en mangera pas; car il paraît bien, par sa conduite, qu'il ne fait rien qui lui déplaise.

« Je veux que le roi anglais mange aussi beaucoup de ce cœur, et il deviendra vaillant et bon, et il recouvrera la terre que le roi de France lui a ravie, parce qu'il le sait faible et lâche. »

C'est déjà le ton que prendront plus tard d'autres plaintes.

En attendant, cette poésie amoureuse prend du relief dans les diverses oppositions prises dans la réalité des faits extérieurs.

Bertrand de Born, lui, célèbre la guerre, comme il sait la faire.

Bien me sourit le doux printemps,
Qui fait venir feuilles et feuillages;
Et bien me plaît lorsque j'entends
Des oiseaux le gentil ramage.
Mais j'aime mieux quand, sur le pré,
Je vois l'étendard arboré,
Flottant comme un signal de guerre;
Quand j'entends par monts et par vaux
Courir chevaliers et chevaux,
Et sous leurs pas frémir la terre.

Et bien me plaît quand les coureurs
Font fuir au loin et gens et bêtes;
Bien me plaît quand nos batailleurs
Rugissent, ce sont là mes fêtes!

Quand je vois castels assiégés,
Soldats, sur les fossés rangés,
Ébranlant fortes palissades;
Et murs effondrés et croulants,
Créneaux, mâchicoulis roulants
A vos pieds, braves camarades!

Aussi me plaît le bon seigneur
Qui, le premier, marche à la guerre,
A cheval, armé, sans frayeur :
On prend cœur rien qu'à le voir faire,
Et quand il entre dans le champ,
Chacun rivalise en marchant,
Chacun l'accompagne où qu'il aille.
Car nul n'est réputé bien né
S'il n'a reçu, s'il n'a donné
Maint noble coup dans la bataille.

Je vois lance et glaive éclatés
Sur l'écu qui se fausse et tremble :
Aigrettes, casques emportés,
Les vassaux férir tous ensemble,
Les chevaux des morts, des blessés,
Dans la plaine, au hasard lancés.
Allons! que de sang on s'enivre!
Coupez-moi des têtes, des bras,
Compagnons! point d'autre embarras.
Vaincus, mieux vaut mourir que vivre!

Je vous le dis, manger, dormir,
N'ont pas pour moi saveur si douce
Que quand il m'est donné d'ouïr :
« Courons, amis, à la rescousse! »
D'entendre parmi les halliers
Hennir chevaux sans cavaliers,
Et gens crier : « A l'aide! à l'aide! »
De voir les petits et les grands,
Dans les fossés rouler mourants.
A ce plaisir tout plaisir cède.

Le cri de guerre poussé par Bertrand de Born s'étend trop vite aux discordes religieuses, exprimées par la chanson des Albigeois.

Pour la forme, la chanson des Albigeois se rapproche des chansons de geste. Elle a ce suprême mérite de prendre la réalité corps à corps et d'être un récit éloquent et imagé des faits contemporains.

La guerre des Albigeois, sous le nom de la religion, est la guerre

des deux races du Nord et du Midi sous l'inspiration du pape Innocent III.

Sous le coup des événements politiques, des croyances surexcitées en sens contraire, une hérésie, celle des Albigeois, s'était répandue dans le Midi. La querelle s'envenima, les principes se heurtèrent, le Nord et le Midi prenaient parti, la lutte devint sanglante.

Les plaisanteries attisèrent les haines de part et d'autre.

Un troubadour bien en cour, Pierre Cardinal, s'écriait, en parlant des moines et des abbés : « Si j'étais mari, je me garderais bien de laisser approcher de ma femme ces gens-là ; car ces moines ont des robes de même ampleur que celles des femmes ; rien ne s'allume si aisément que la graisse avec le feu. » Voilà la provocation.

Le premier narrateur de la chanson des Albigeois (Guillaume de Tulède) laisse échapper un premier cri d'indignation et de pitié après le sac de Béziers par les barons du Nord, suivis d'une tourbe pillarde et sanguinaire. « (Dans la ville) on les égorgea tous ; on égorgea jusqu'à ceux qui s'étaient réfugiés dans la cathédrale : rien ne put les sauver, ni croix, ni autel.

« Les ribauds, ces fous, ces misérables! tuèrent les clercs, les femmes, les enfants ; il n'en échappa pas, je crois, un seul. Que Dieu reçoive leurs âmes en paradis! s'il lui plaît! » La note réaliste, on le voit, n'est pas toujours gaie, ni aimable.

Comme épisode du drame, la défense du château de Beaucaire offre les péripéties les plus touchantes.

Les assiégés, serrés de près, sont réduits aux dernières nécessités. On délibère ; il n'y a plus de vivres, on mangera d'abord les chevaux :

« Et quant le dernier aura été mangé, que chacun de nous mange son compagnon. »

L'un des chevaliers s'écrie :

« Seigneurs, j'ai délaissé l'autre jour mon vrai seigneur pour servir Montfort, il est juste que j'en recouvre la récompense. Je demande à être ici le premier mangé. »

Dans ce duel à mort entre la France du nord et celle du midi, Toulouse apparaît comme la cité sainte qui défend, contre la barbarie, l'honneur et la liberté du monde. L'historien interrompt son récit de temps à autre pour lui parler, l'encourager ou pleurer avec elle.

« O noble cité de Toulouse, brisée dans tes os, à quelle gent perverse Dieu t'a livrée !

« Mais Toulouse sera vengée : la pierre qui doit briser les espérances ambitieuses de Montfort ira frapper où il faut.

« Il y a dans la ville un pierrier, œuvre de charpentier, qui de Saint-Sernin, là où est le cormier, va tirer sa pierre. Il est tendu par les femmes, les filles et les épouses, la pierre part : elle vient tout droit où il fallait. Elle frappe le comte Simon sur son heaume d'acier d'un tel coup que les yeux, la cervelle et les mâchoires en sont écrasés et mis en pièces. Le comte tombe à terre, mort, sanglant et noir. »

Le cardinal, l'abbé et l'évêque le reçoivent *dolents* avec la croix et l'encensoir. Pendant ce temps, les cors, les trompettes, les tambours, les cloches célèbrent la vengeance de Toulouse. L'historien partage lui-même l'allégresse universelle.

« A tous ceux de la ville, la mort de Simon fut une heureuse aventure, à laquelle le mérite fleurit et porte graine. »

Le poème des Albigeois commence à l'année 1204 et s'arrête en 1219, au moment où le prince Louis, fils du roi de France, arrive sous les murs de Toulouse. L'auteur recommande la ville à la Vierge et à saint Sernin et dénonce à l'avance les sinistres projets des croisés.

« Le cardinal de Rome, lisant et prêchant a dit que la mort et le glaive doivent marcher devant lui, de telle sorte qu'à Toulouse il ne reste rien de vivant, ni homme, ni donzelle, ni femme enceinte, ni enfant à la mamelle ; que tous reçoivent le martyre dans les flammes ardentes. »

La réparation se poursuit.

Guillaume Figueras, fils d'un tailleur de Toulouse, tailleur lui-même, avait été témoin des atrocités commises par les croisés; il avait vu l'évêque Folquet diriger le massacre à travers les rues ; le cœur ulcéré, il abandonna la maison paternelle, se fit jongleur et s'en alla en Italie.

Exaspéré par le malheur, il resta, parmi ces troubadours légers qui le coudoyaient, poète plébéien, vivant au cabaret et communiquant à tous la haine implacable qui l'animait contre Rome :

O Rome, telle est la grandeur de votre crime,
Que vous méprisez Dieu et les saints.
Rome fourbe et trompeuse!
Qu'auprès de vous se cache toute ruse,
Toute mauvaise foi!
Rome, vous avez une mauvaise tête
Aussi bien que l'ordre de Cîteaux,
D'avoir commandé à Béziers
Une si effroyable tuerie.

Sous les dehors d'un agneau,
Avec un regard simple et modeste,
Vous êtes au-dedans un loup ravisseur
Et un serpent couronné.

De son côté, Pierre Cardinal ne désarma pas; dans sa verte vieillesse, qui se prolongea jusqu'à cent ans, retiré à Naples, il ne cessa de maudire Rome, ses prêtres, ses moines, tout ce qui portait la robe :

« Les prêtres tentent de prendre de toutes mains, quoi qu'il puisse en coûter de malheur. L'univers est à eux ; ils s'en rendent maîtres ; usurpateurs envers les uns, généreux envers les autres, ils emploient les indulgences, ils usent d'hypocrisie... Ils séduisent ceux-ci avec Dieu, ceux-là avec le diable. »

Nous sommes loin déjà des romances et cours d'amour; ces malédictions contre Rome furent le chant du cygne de la poésie provençale.

La chanson des Albigeois est empreinte d'un réalisme sombre; réalisme excitant surtout la compassion à l'égard de ces malheureux.

C'est une note discordante dans les mœurs nouvelles et dans les romances des trouvères qui ne varient pas autrement les mêmes chants d'amour et récits de chevalerie.

La poésie est encore errante, mais elle est libre et alerte en ses manifestations, reflets des espérances et joie de l'époque toute portée aux fêtes extérieures.

Voici l'une de ces romances, citée par M. Paulin Paris dans son Recueil des romances de la langue d'oïl, sous le titre de *Romancero français :*

Riche fut le tournois dessous la tour ancienne :
Chacun par sa valeur veut qu'Idoine soit sienne;
Et la belle s'écrie : « A l'aide! comte Estienne! »
Il n'est point devant lui d'adversaire qui tienne :
Et cavale et coursier sans cavalier reviennent.
Hé Diex!
Qui d'amour sent dolour et peine
Bien doit avoir une joie prochaine.

Moult le fit bien Etienne qui prouesse a et force,
Pour l'amour de pucelle, s'évertue et s'efforce;
Les écus froisse et fond comme s'ils fussent d'écorce.
Il n'attaque baron qu'à terre il ne le porce (jette).
Hé Diex!

Qui d'amour sent dolour et peine
Bien doit avoir joie prochaine.

La lutte loyale va encore plus loin. Le comte Quesne de Béthune, l'un des ancêtres de Sully, prend la croix pour plaire à une coquette qui s'est jouée de lui, en l'envoyant en Syrie. Il se venge en chantant :

Fi de votre cœur ambitieux
Qui m'envoya en Syrie!
Vous êtes plus fausse qu'une pie;
Je n'aurai jamais plus pour vous
Que des yeux larmoyants!
Vous êtes de l'Abbaye
Qui s'offre à tous.
Je ne vous nommerai mie.

Il était d'ailleurs inspiré du double enthousiasme de la religion et de la chevalerie :

...Et sachent bien les grands et le menours (petits)
Que là doit-on faire chevalerie,
Où l'on conquiert paradis et honour,
Et prix de los et l'amour de sa mie.
Dieu est assis (assiégé) dans son saint héritage :
Or on verra si ceux le secourront
Que par son sang il tira d'esclavage,
Quand il mourut en la terre que Turcs ont.
Sachez qu'ils sont honnis ceux qui n'iront,
S'ils n'ont poverté ou vieillesse ou malage
Et ceux qui, sains, jeunes et riches sont
Ne peuvent pas demeurer sans hontage.

Sans vouloir poursuivre davantage, nous parvenons ainsi aux œuvres légères, contes populaires, fabliaux, satires et allégories.

Ce qui subsistait encore de foi, de générosité dans l'esprit chevaleresque s'est transformé d'abord en chants de combats et d'amour.

Puis la rudesse des premiers âges a fait place aux subtilités et quintessences passionnées qui ne se retrouveront dans la vérité et dans la nature qu'en se retrempant dans l'esprit gaulois, malicieux et populaire, dans la satire qui est de tous les temps.

« L'organe de la Satire, c'était le renard, la *bête* plus sage que l'homme; c'était le bouffon, le *fol* plus sage que les sages; ou bien enfin le diable, c'est-à-dire la *malignité* clairvoyante. »

Michelet, dans son *Histoire de France*, a merveilleusement rendu

compte de cet état d'esprit du moyen âge s'efforçant à *renouveler* toujours pour occuper l'inquiète pensée de l'homme, l'inévitable activité de son cœur. La religion avait passé de la jeune vitalité populaire aux abstractions de la scolastique, aux procédés de l'école, aux subtilités de saint Thomas. Dans sa tendance vers l'abstrait et le pur, la religion spiritualiste refusait tout autre aliment que la logique. Noble régime, mais sobre et qui finit par se composer de négations, comme l'art se complaît aux maigreurs du XIVe siècle, à la consomption du XVe, effrayante figure de dépérissement et de phtisie, comme on le voit à la face creuse, aux mains transparentes du Christ maudissant d'Orcagna.

« C'eût été une grande chose si, dans l'obscurcissement des idées, on fût revenu aux sentiments de la nature. »

Sentiments qui se révéleront surtout par la vérité de l'expression populaire ; l'appel aux sens précédant l'appel à la nature.

J'aborderai maintenant l'art lui-même par son objet offrant la plus grande somme de réalités, c'est-à-dire la construction architecturale.

CHAPITRE II

L'ART AU MOYEN AGE

Il ne peut pas s'agir ici de faire l'histoire de l'architecture, même religieuse, mais l'architecture, par le principe même de la construction en y appliquant les divers matériaux à son usage, en est comme la synthèse, comme la page la plus ouverte, la plus largement écrite. C'est le réalisme de la matière en activité.

On y retrouve la marque afférente à chacune des nationalités qui y ont coopéré et aux races qui ont payé leur tribut au travail de l'humanité. C'est ce travail qui se développe à travers les siècles en raison des aptitudes qui nous sont dévolues par la nature elle-même.

Dans l'architecture et dans les arts qui s'y rattachent, un travail lent s'est opéré, en dehors des fureurs de la destruction, pendant l'espace de cinq siècles qui suivent la chute de l'Empire romain; l'art s'est gâté d'une façon irrémédiable par de nombreuses preuves de décadence, et dans l'oubli du modèle vivant. Peu à peu les mœurs païennes disparaissent et avec elles le goût de la grande nudité dans sa simplicité antique. On dissimule le corps sous des vêtements compliqués et sous l'étalage de broderies, de couleurs voyantes, de magnificences orientales.

Par degrés, cette séparation de l'artiste et du modèle conduit l'art à l'état de rêverie molle, d'extase somnolente et d'ascétisme.

Le style *roman*, dont le nom indique par lui-même le caractère de transition entre l'art romain qui l'a engendré et l'art libre du moyen âge, répond admirablement à la dénomination de style *monacal* qui lui a été donnée, par opposition au style *ogival* qu'on a appelé style *laïque*.

Il montre un mélange des traditions latines conservées dans les couvents avec des importations byzantines ou même arabes. Car dans

l'essai de renaissance tenté par Charlemagne, un grand nombre de moines étaient venus de l'Orient pour y pratiquer les arts divers.

Le style roman s'accuse dans un grand nombre de cryptes, de chapelles basses ou isolées, d'églises même plus spécialement rattachées aux provinces soumises soit à l'influence lombarde, soit aux excursions des Sarrasins.

Le style roman présente dans le plein cintre de ses voûtes, dans la lourdeur, le massif et le peu d'élévation de ses piliers, dans la forme de ses chapiteaux en corbeille; dans les profils de ses moulures à facettes alternées, souvent variées d'encastrements, de brisures et de ressauts; dans ses tons de peintures crue et solide, un caractère grave et imposant qui s'harmonise avec la règle monastique et la sainteté du sanctuaire consacré et privilégié.

La transition entre le style roman et le gothique, ou ogival, s'accuse dans un grand nombre d'édifices de cette époque. Tantôt elle apparaît dans un même monument, dont la construction s'est prolongée, tantôt elle répond à des influences locales, besoin ou climat particuliers.

L'architecture en France ne s'est pas développée d'une manière générale dans un mouvement parallèle en toutes les provinces du royaume.

La domination romaine, s'étant perpétuée plus longtemps dans le midi de la France et surtout dans la Narbonnaise et en Provence, y a laissé des traces bien plus profondes.

L'influence du goût oriental se manifeste dans le centre et le sud-ouest de la France.

Le style ogival a pris naissance et s'est implanté spécialement sur le sol de l'Ile de France, rayonnant plus tard dans toutes les directions.

L'art qui se transforme en France n'a rien à regretter des splendeurs de l'architecture étrangère. Ces splendeurs s'effacent devant la libre allure et la grandeur de conception de l'art du moyen âge. Ce ne sont plus les mêmes principes qui y président; ce sont au contraire, dans l'architecture avant tout, la juste appréciation, le choix des matériaux, la pondération des forces substitués à la profusion des effets décoratifs : richesse des ornements, couleurs étincelantes, revêtements en marbre, mosaïque et accessoires.

A ces causes d'ordre logique viennent s'ajouter deux faits histori-

ques importants qui ont permis à l'activité artistique, entravée jusqu'alors par les guerres continuelles, de se développer profondément.

Ce sont d'abord les efforts tentés par le clergé pour s'affranchir du souverain par la possession d'immenses domaines.

Puis le grand mouvement qui poussa la féodalité vers la conquête de la terre sainte, facilitant ainsi l'établissement d'un pouvoir central assez fort pour protéger les intérêts généraux.

Jusqu'à l'établissement des communes, la ferveur, attribuant exclusivement à l'idée religieuse le développement manifeste des procédés artistiques employés au sein des monastères, se courbait devant la force intellectuelle et morale qui y résidait comme souche et refuge des connaissances accumulées par les siècles antérieurs.

La ferveur des fidèles n'est pas moindre du XIe au XVe siècle qu'elle ne l'a été du Ve au XIe siècle, mais cette expansion d'enthousiasme et de foi s'appliquait à l'œuvre des cathédrales qui représentaient alors le centre d'attraction civile et morale. Les riches donnaient leur argent, les pauvres leur travail.

L'œuvre était ainsi complète et réalisait tous les vœux, même les goûts mondains, ou spirituels et moraux.

L'église tenait lieu de spectacle par la mise en scène ; de concert par la musique; d'assemblée par la réunion de toutes les classes de la société; de conférences par la prédication ; je pourrais ajouter, de Pilori satirique dissimulé sournoisement dans quelque coin.

D'un autre côté la préoccupation suprême du christianisme à cette époque était d'arracher les âmes au joug de la matière corrompue par le péché originel.

La nature était mise en défiance, tandis que l'esprit extatique se révèle aux poètes, comme aux anachorètes, pour condamner les impressions faites sur l'esprit par l'univers visible peuplant à leurs yeux les forêts, les déserts, les fleuves, de mauvais génies, dragons, guivres, ondines, salamandres, fées, enchanteurs, monstres et démons.

Le moyen âge en général ne voit guère de surnaturel que dans la nature. Tout n'est chez elle que féerie, apparence trompeuse, enchantements. La laideur et la beauté y sont également menaçantes...

L'idée du mal est si bien inhérente à la matière dans le spiritualisme à cette époque, que, sur les sanctuaires mêmes élevés à Dieu, l'image du mal apparaît mêlée à toutes les figures que l'artiste est obligé de prendre dans la création.

Ce sont ces étonnantes figures d'hommes, d'anges, d'animaux,

de démons fouillés dans la pierre avec un art déjà complet, qui vont composer ces images saisissantes que le synode d'Arras (1035) devait appeler du nom si juste et si heureusement approprié de *livre des illettrés*.

On retrouve en même temps, dans la représentation farouche et obscure des animaux symboliques du moyen âge, l'empreinte de ses vagues terreurs; on sent que du fond des bois la nature inconnue et les animaux inconnus font encore peur à l'homme.

Les nombreuses églises bâties dans les villages expriment surtout ces idées et sentiments qui obsédaient l'âme de nos pères. Les légendes des saints sont presque toutes fondées sur l'extermination de quelque monstre qui épouvantait la contrée et que l'imagination populaire se représente comme des monstres impossibles.

Ces vagues terreurs étaient dominées pourtant par le sentiment de grandeur attaché à la religion et à l'exercice du culte catholique.

Toutefois, la marche hiératique suivie par les artistes de l'école monacale ne pouvait convenir aux membres des corporations laïques, désireux de réaliser des œuvres supérieures par ces formules nouvelles qu'ils voulaient étendre encore et exalter en toutes les branches de l'art qu'ils cultivaient selon leurs divers métiers et franchises.

Les populations leur donnaient toutes leurs sympathies; la royauté sous Philippe-Auguste leur assurait sa protection, continuée par son petit-fils.

Un élan nouveau fut donc imprimé aux œuvres d'art, aux édifices à construire, et ce mouvement parti de l'Ile de France, patrimoine du pouvoir royal, s'étendit bientôt aux autres provinces.

Philippe le Bel et Charles V agrandirent leurs puissances autant par les richesses artistiques dont ils s'entouraient que par l'extension du domaine royal.

De cette époque date l'émancipation de tous les arts libéraux.

L'artiste se dégage du milieu qui l'entrave, et se dévoile dans la multiplicité des figures qu'il veut reproduire. Ces figures sont modelées avec soin, l'expression du visage est rendue avec une fidélité, une sincérité parfaites.

La nature elle-même fournit son contingent matériel, exprimé par l'artiste en toute liberté et vérité : la flore du pays, les animaux, les oiseaux, les branches feuillues ou les arborescences refouillées y

sont d'une réalité absolue et d'une exécution de premier ordre, dès que l'architecture s'est épanouie dans sa beauté et sa puissance logique.

« Le fini, dit Michelet, va se perdre dans le charme infiniment varié de la nature. »

Le même esprit à la fois pratique et artistique s'est étendu à la construction des palais et châteaux féodaux ; des grandes habitations épiscopales et seigneuriales ; aux maisons de ville, aux domaines et habitations des particuliers ou des confréries ; enfin, à tous les travaux offensifs ou défensifs de l'architecture militaire.

Un art nouveau, fondé sur les principes géométriques, sur les lois de l'équilibre, sur l'observation des phénomènes naturels, aspirant en même temps aux plus hautes conceptions, a su charmer les yeux, captiver tous les cœurs, séduire toutes les intelligences, « parce qu'il est sincère, exact, précis, exempt de dissimulation, parce que tout est vrai ». (H. HAVARD, *l'Art à travers les siècles.*)

C'est l'apothéose du réalisme de l'art de construire, dans la disposition des lignes architecturales reliées par l'ogive qui en forme la trame et le support.

L'immensité du vaisseau des grandes cathédrales, la hauteur prodigieuse de leurs tours, l'aspect étrange de plusieurs parties de l'édifice, taillées en croix et clochetons ; le point de vue, souvent variable, de l'ensemble de l'œuvre surchargée d'ornements et de roses multiples, toute cette composition franchement accusée que domine la lutte du sentiment poétique a pu faire prévaloir dans certains esprits des interprétations erronées ou trop exaltées sur les caractères primordiaux des monuments de toute sorte de l'architecture au moyen âge.

Il faut y voir ce qui est, un sentiment profond de la grandeur divine, un hommage rendu à la puissance du travail accompli dans un but commun d'adoration et de respect. D'ailleurs toute œuvre grandiose porte en elle-même une force de conception qui s'impose par son réalisme même : ces faisceaux de colonnettes qui s'enlacent et se serrent l'une contre l'autre, comme de jeunes arbres dont la luxuriante végétation s'épanouit en chapiteaux nerveux et fouillés ; ces branchages de pierre, que découpent les vitraux comme un feuillage et une floraison de mille couleurs ; ces mille plantes et tiges arbores-

centes, formant par leur ensemble une forêt où le demi-jour pénètre à peine, dans une vague harmonie, laissent une impression douce, exotique et divine, qui s'approprie merveilleusement aux communications de l'âme avec Dieu.

Si le moyen âge, en général, n'accorde qu'une médiocre attention à la nature et tend surtout à l'envisager par l'aspect merveilleux, par le merveilleux terrible, il n'en est pas de même de l'architecture, contrainte d'emprunter au monde matériel un grand nombre de ses modèles.

Dans son ensemble, l'architecture domine l'art du moyen âge par son utilité pratique, par la grandeur de sa conception, par sa puissance intellectuelle et morale. Elle réunit en son giron merveilleux les arts les plus complets, les ressources de la plastique, les fines ciselures de l'ornementation, les plus brillants éclats du coloris — peintures et vitraux — et enfin les harmonies suaves ou vagues de la musique, du chant religieux, dans les vibrations de l'orgue ou des instruments sacrés, se prolongeant en ondes sonores sous la voûte du temple divin.

L'orgue et le plain-chant caractérisent l'expression musicale au moyen âge. Le plain-chant est le lien qui unit l'antiquité aux temps modernes, ses rythmes sont les seuls jalons qui puissent nous conserver quelque chose des temps antiques.

Le plain-chant est la prière de l'humble, l'ascension soumise du croyant en face de la splendeur divine ; l'orgue élève le chant jusqu'au ravissement de l'hymne à l'Éternel, jusqu'au diapason du chant angélique [1].

Les premières mélodies, et plus tard l'harmonie, sont d'inspiration laïque.

1. Quant à la notation elle-même et au rythme du temps, ils se trouvent renfermés en cette formule de l'époque :

Maxima dormit
Longa recubat
Brevis sedet
Semi brevis deambulat
Minima ambulat
Chroma volat
Semi chroma evanescit.

C'est-à-dire que toute forme musicale réside dans la traduction, comme dans l'inspiration de l'adoration envers les règles et bienfaits de la nature elle-même.

Le XIIIe siècle commence à dissiper les nuages des époques précédentes. Tout se fixe et porte ses fruits. C'est une première renaissance, comme une explosion du génie moderne, en France, en Allemagne et surtout en Italie, sous la magnifique impulsion du Dante. Cet esprit de la Renaissance anticipée n'est pas encore altéré par un retour prématuré vers l'antiquité, mais il découle de tous les faits et principes antérieurs, dans un plein jaillissement et une superbe floraison. C'est l'heure des réconfortations et des premiers accents des maîtrises et confréries profanes.

C'est bien le sentiment laïque, en effet, qui seul peut se prêter aux exigences multiples et techniques de la construction, telles que l'enseignement de la géométrie, le trait, l'art de modeler la terre et de sculpter la terre.

Cette nécessité qui s'impose a permis à la sculpture, partie intégrante de l'édifice, de traiter chaque ornement avec toute la variété, la *localisation* et la vérité de son adaptation.

Rien n'est convention pour l'artiste du moyen âge; il saisit dans les moindres détails d'architecture, par exemple dans la forme d'un chapiteau, d'une gargouille, une forme vivante qu'il taille au gré de son caprice et de sa fantaisie, mais dont l'étrangeté ne détruit pas le mouvement et l'énergie.

Cette fantaisie même peut avoir un autre objet, la satire et l'esprit de critique et d'indépendance.

Cette indépendance se révèle dans la marche des siècles parallèlement au mouvement des esprits. Paralysée d'abord par les prédications ardentes de saint Bernard, hostile à toutes les licences de l'architecture et de la sculpture, elle reprit confiance en elle-même et se développa sous l'abbé Suger dans l'église élevée en l'honneur de saint Denis. Tolérée dès lors, elle se trouva bientôt consacrée, et enfin triomphante dans son application la plus complète.

C'est ainsi que la satire s'enhardissant peu à peu, timide, rampante, discrète au XIIIe siècle, devient agressive au XIVe siècle et se montre de plus en plus libre. Après s'être tapie dans tous les coins pour y grimacer à son aise, elle s'étale au grand jour, dans les rinceaux, aux angles des chapiteaux, serpentant à travers les feuilles de chêne ou sur les bordures du portail.

Au XVe siècle, elle déborde, dans le cynisme et la trivialité, en un véritable troupeau d'animaux travestis, moines encapuchonnés, diacres emmitoufflés, évêques mitrés et terrassés.

Toute la gamme des brutalités immondes et des laideurs risibles et burlesques.

Le réalisme primitif, naïf en son expression, s'est changé en un naturalisme grossier.

La recherche exagérée est le second écueil des conceptions trop éthérées. Ces nefs énormes des cathédrales s'attifent coquettement. L'amour du joli, la finesse féminine en accusent la fragilité.

Si l'édifice se dégage des bornes qui lui sont assignées par les lois de la stabilité, il perd de sa solidité et de sa durée.

C'est ainsi que l'art ogival, tour à tour primaire, rayonnant et flamboyant, s'éteint par sa prodigalité même.

Si le moyen âge n'accorde, en général, qu'une médiocre attention à la nature et tend surtout à l'envisager par l'aspect merveilleux, par le merveilleux terrible, il n'en est pas de même de l'architecture, qui, contrainte d'emprunter au monde matériel un grand nombre de formes qu'elle copie ou idéalise, le fait souvent dans un esprit d'anathème qui provient de l'ascétisme chrétien.

Pourtant la malice et la satire s'y font jour par esprit d'opposition et même de liberté, par le mouvement d'art laïque qui s'y introduit à partir du commencement du XIII[e] siècle.

On peut déplorer que l'art du moyen âge ait été arrêté dans sa fleur sans avoir produit tous ses fruits.

Il y a à cela plusieurs raisons dont les deux principales sont : l'esprit et la préoccupation d'une trop grande recherche, signalés tout à l'heure; et cette fureur d'adaptation d'un art étranger que signalait le sentiment de la Renaissance.

C'est exactement ce que nous avons observé pour la poésie.

Les églises ne sont pas les seuls monuments qui s'élèvent ainsi sur le sol français au souffle des nouvelles aspirations artistiques. Si le clergé a donné l'élan par la construction de nos immenses cathédrales, la noblesse, la bourgeoisie prodiguent leur argent, leur influence, le peuple son travail, pour élever des palais, des châteaux, des hôtels. Les maisons, les édifices publics, les parloirs aux bourgeois se dressent dans les villes du moyen âge, répondant partout aux besoins d'une municipalité puissante et honorée. Suivant les localités,

suivant les besoins particuliers, et d'après les usages domestiques, l'aspect change, se modelant en même temps sur la nature des matériaux employés. Les baies s'étagent et s'ouvrent larges ou spacieuses selon les conditions mêmes de la construction adoptée. Les galeries et arcades répondent à l'extension des salles ou promenoirs. De petites ouvertures séparées par des meneaux, espacées dans de larges trumeaux, facilitent les distributions d'intérieur et ménagent la situation des meubles.

A l'extérieur les encorbellements permettent la circulation à l'abri et forment une avance pour la vue au dehors.

A l'intérieur tout concourt à la décoration. Les poutres et solives apparentes, moulurées, sculptées, pouvant se couvrir de peinture, offrent un aspect riant et varié. L'entrée est toujours disposée de façon à laisser toute latitude à l'habitation, et l'escalier lui-même, très fréquemment relégué au dehors, forme ainsi une nouvelle disposition de l'ornementation générale réglée par la hauteur des appuis. La cheminée elle-même, dont le tuyau porté en encorbellement est accusé à l'extérieur, est un motif des plus appropriés.

C'est ainsi que l'architecture du moyen âge devient l'expression d'une société reconstituée sur des bases mieux définies.

Le Maistre de l'Œuvre est le centre du rayonnement de toutes les énergies laïques.

Sculpture, Peinture.

Je reviens en arrière, pour spécialiser chacune.

Avec le christianisme nous sommes entrés dans une nouvelle phase de l'esprit humain. L'art antique était le produit spontané du génie des peuples qui l'avait conçu, et parmi eux, les Grecs s'étaient élevés rapidement à une hauteur atteignant à la perfection.

L'art chrétien est au contraire le résultat d'une évolution, double évolution de doctrine et de foi ; une protestation, d'abord, contre les règles établies, contre les formes et traditions consacrées ou divinisées par le paganisme.

Mais en même temps, la foi apportait à l'art un élément nouveau, la spiritualité ; une croyance à l'immortalité comprise comme sanction morale, comme finalité, une espérance dans une meilleure vie.

Il est bien certain que les œuvres d'art, par elles-mêmes, sont le témoignage de l'immatérialié de l'être humain qui les a créées, « puisque ces œuvres lui survivent non seulement dans leurs élé-

ments matériels, mais encore et surtout dans leur essence spirituelle, et qu'elles transmettent à la postérité la pensée même de celui dont les organes sont depuis longtemps réduits en poussière ». (F. Clément.)

Les derniers Romains avaient souillé l'art grec et l'avaient fait servir aux raffinements du matérialisme; l'art chrétien devait réagir par la création de types tendant à la perfection.

Quelle qu'ait été la grandeur des désastres éprouvés par l'ancien monde, il n'en restait pas moins debout, bien que blessé et profondément atteint, en face des Barbares et de la conquête. La vie civile comme la vie publique étaient encore pénétrées de cette influence immense de l'art antique, et l'art chrétien devait prétendre à s'accuser par quelques tentatives ou recherches qui l'émancipassent des traditions antiques.

C'est une lutte sourde, prolongée, mais bien caractérisée, qu'il nous faut dénoncer et représenter.

Cette lutte s'accuse dans les anathèmes lancés contre les hérésies plus ou moins inspirées des anciennes croyances païennes et dans les persécutions contre les chrétiens pour la propagation de la foi nouvelle.

L'idolâtrie s'était réfugiée dans l'art qu'elle personnifiait; le culte rendu aux images (*Icones*) restait comme l'une des expressions les plus sensibles du paganisme.

La religion triomphante devait donc combattre pour les extirper; elle venait ajouter ainsi à la barbarie des nations envahissantes.

Ce fut aux images qu'elle s'attaqua.

Il est certain que l'esprit de superstition s'est toujours attaché et s'attachera longtemps encore aux idoles et images, mais il est certain aussi que le sentiment artistique perpétuera toujours par des représentations figurées le souvenir des grands faits, des actions illustres et de la valeur personnelle, expression et visage.

Le polythéisme s'est attaché à la représentation de ses dieux, figurant les passions humaines et quelques-uns des attributs de la beauté, de la grâce ou de la force, quelques vertus humaines aussi, la maternité, la pudicité, la fécondité. Le christianisme devait représenter à son tour les attributs mêmes de la religion, la foi, l'espérance, la charité, les vertus théologales et les figures symboliques ou idéalisées de Jésus-Christ, de la Vierge et des apôtres.

Dès le XIe siècle, le diable apparaît sur les chapiteaux des colonnes de nos églises, et à mesure qu'il devient plus fréquent, l'art lui donne des formes plus étranges et plus hideuses. Il paraît tantôt sous la forme d'un animal monstrueux, tantôt sous celle d'un homme horrible et pourvu d'une queue souvent terminée par une tête de serpent.

Sa vogue augmente aux XIIIe et XIVe siècles, par suite des allusions qu'il éveille à l'adresse de quelques-uns des personnages du jour.

Partout il apparaît comme l'antithèse du bien, comme le génie de l'opposition.

Il rôde sans cesse autour de sa proie et tend à faire pencher en sa faveur la balance des vices et des vertus. Il se fâche même contre un pauvre moine qui s'était permis de le représenter malignement sur le portail de l'église et qu'il obséda jour et nuit pour le contraindre à lui donner une figure moins laide :

> Li Diable s'en courrouça,
> Et son malfaiteur menaça.

Sa principale industrie est le vol des âmes. Sur le tombeau du roi Dagobert on le voyait disputant aux évêques l'âme du monarque. Dans une scène souvent reproduite et qui se retrouve encore aujourd'hui sous le portail de Saint-Germain-l'Auxerrois, il arrive armé d'un soufflet pour éteindre le cierge qui brûle près de sainte Geneviève comme symbole de sa virginité. Une tapisserie de Saint-Martin-des-Champs le montrait occupé à répandre des pois sous les pieds de saint Martin pour empêcher le pieux évêque d'aller à matines.

Mais le diable aussi a ses jours de tribulation : « Si bon, dit Sauval, est de le voir au cloître des Jacobins du grand couvent, où saint Dominique, en punition de l'avoir voulu empêcher d'étudier le soir, lui donne à tenir un petit bout de chandelle, qui aussitôt, venant à le brûler, et lui n'osant l'éteindre, sans cesse le change de main en main en faisant cent grimaces. »

Il ne cède que devant l'image de Dieu et que sur l'intervention de la Vierge Marie.

> Car sachiez bien, il est vertez (vérité)
> Il n'est nus home de mère nez
> Qui une heure de jor pëust
> Combattre, que vaincuz ne fust
> Contre l'assaut à l'anemi,
> Li il n'avait Dieu à ami.

Il est donc fréquemment introduit dans les représentations du *Jugement dernier*, si communes au moyen âge, et dans lesquelles

l'artiste est préoccupé avant tout de l'idée de puissance du Christ, auquel il sert de *repoussoir*.

Dans le *Jugement dernier* représenté sur la grande porte de Notre-Dame de Paris, la composition est la plus complète de toutes celles qui existent. Elle a toute l'ampleur et tout le développement traditionnel que comporte un pareil sujet.

Le Juge suprême, assis sur son tribunal, a les pieds posés sur la terre, qui lui sert d'escabeau. Deux grands anges, debout près du Christ, montrent les instruments de la passion.

La Vierge à droite et saint Jean à gauche intercèdent à genoux pour les humains. Au son de la trompette des anges, les sépulcres s'entr'ouvent et les morts de toutes conditions en sortent. Déjà l'archange saint Michel est à son poste et tient la balance pour peser les âmes. Dans un plateau, une petite âme nue supplie, les mains jointes ; mais dans l'autre on voit une âme qui a déjà quitté la forme humaine, tandis qu'un diablotin s'introduit sournoisement sous la balance pour en faire pencher le plateau avec son crochet. A droite, des élus, la tête couronnée et vêtus de longues robes, se dirigent vers la demeure céleste en joignant les mains. A gauche, les damnés sont liés par une chaîne que tire un démon : un autre diable les pousse par les épaules pour hâter leur marche.

Les figures sculptées sur la voussure accompagnent le sujet principal. La droite est, comme toujours, réservée aux élus. Abraham, assis entre deux arbres, tient sur une nappe trois âmes humaines qui sont sauvées. Des anges et des patriarches accompagnent les élus : parmi ceux-ci quelques-uns, vus à mi-corps, sortent des petits édifices qui représentent la Jérusalem céleste.

La démonologie de Notre-Dame, qui figure au côté gauche, forme une singulière imagination dans la forme variée des diables et dans l'invention des supplices. Un diable enfonce avec un croc un damné dans une chaudière, sur les parois de laquelle rampent des crapauds. Un malheureux est broyé sous les dents d'un diable qui a une gueule comme celle de l'hippopotame. Puis voici le cheval pâle de l'Apocalypse ; il est monté par la Mort, figurée par une femme d'une effrayante maigreur, qui a les yeux bandés, les cheveux en désordre, un fer de lance à la main droite et qui porte en croupe l'Enfer. Ensuite, ce sont des entassements de démons et de damnés, des malheureux qui s'arrachent et se déchirent avec leurs ongles, tandis que des crapauds leur rongent les chairs, des diables qui enfoncent des barres de fer dans le corps des réprouvés, un autre qui s'assied sur des monceaux

d'hommes qu'il accable, et le prince des Enfers qui rit, tandis que deux épées sortent de sa bouche.

Ceci est encore du réalisme, mais du réalisme à faux. Que nous sommes loin des sévères et brillantes représentations monumentales de l'art grec ! Tandis que dans les origines de l'art grec nous étions en plein développement de l'esprit humain, dans les origines de l'art chrétien nous sommes en plein développement d'un *Rituel* sacré.

Le Rituel préside à cette composition du Jugement dernier. Au-dessus des scènes que nous venons de décrire, on ne voit plus que des élus disposés hiérarchiquement : d'abord les anges et ensuite les prophètes. Après eux viennent les docteurs qui tiennent des livres ; ceci est contraire aux règles habituelles, mais est un hommage rendu au rayonnement de Paris, ville d'études, dont l'Université célèbre attirait des étudiants de tous les points de l'Europe. Les docteurs sont placés avant les martyrs, de sorte que la science passe avant le dévouement. L'armée des martyrs et celle des vierges terminent la série. Tout, sauf un point, est conforme au genre de ces représentations au moyen âge.

Notre-Dame est donc pour nous le livre le plus ouvert à l'interprétation des textes artistiques et religieux de cette époque.

Sur les ébrasements de la porte centrale sont figurés les Vertus et les Vices. Les Vertus sont des femmes drapées, portant leurs attributs et placées dans des médaillons. La beauté en est l'apanage.

Au-dessus de chaque Vertu est sculptée une scène représentant le vice contraire.

Vices et Vertus sont ainsi un rappel aux réalités humaines, aux conditions de l'existence, naturelles, sensuelles ou morales, un enseignement proposé aux populations.

La peinture, très primitive encore, gravite dans le même orbite, ou devient accessoire.

L'art se réserve alors pour la peinture sur verre qui est l'auréole de l'édifice religieux. Il y a là un effet de vision céleste abandonnant la terre, ses erreurs, ses troubles et ses vices.

De la satire des vices découle tout un ordre de poésies allégoriques et populaires.

CHAPITRE III

POÉSIES POPULAIRES, ALLÉGORIQUES ET SATIRIQUES

Poèmes satiriques et allégoriques.

Le Renart, *le Roman de la Rose.*

Le propre de notre nation n'est pas de garder longtemps le même idéal : les mœurs et les cœurs se modifient.

Le conteur d'aventures si longtemps admiré, ne trouvant plus le même accueil sympathique auprès des grands, tend à se populariser.

Les apologues de la satire du Renart sont transparents :

N'allez pas croire qu'il s'agit de renards à quatre pattes.

Pour renart qui gélines tue
Qui a la peau rousse vêtue,
Qui a grand-queue et quatre pieds,
N'est pas ce livre commencé,
Mais pour celui qui a deux mains,
Dont ils sont en ce siècle mains
Qui ont la chappe faux semblant
Vêtue, et par ce vont emblant
Et les honneurs et les châteaux.

Le *Roman du Renard* est le triomphe de la ruse et de l'esprit de ressource. En résumé, c'est la négation de tous les principes sous l'exemple ironique de la duplicité.

Le renard, parmi ses abstractions, a personnifié des types humains.

De ces types divers un personnage est resté vivant, s'est perpétué comme création originale et populaire :

C'est Faux-Semblant.

Le personnage de Faux-Semblant nous conduit au *Roman de la Rose*.

Le *Roman de la Rose*, commencé par Guillaume de Lorris, continué et terminé par Jean de Meung, à la suite des luttes scolastiques entre *Réalistes* et *Nominaux*, l'abstraction ne pouvant s'imposer à l'esprit des lecteurs, l'*Allégorie* s'y implante.

C'est *dame Nature* qui fera maintenant le procès aux institutions du moyen âge.

Guillaume de Lorris avait conçu une « œuvre naïve et tendre » ; Jehan de Meung se complaît dans l'ironie, le cynisme et la négation.

Il méprise les nobles :

Car leur corps ne vaut une pomme
Plus que le corps d'un charretier,
Ou d'un clerc ou d'un écuyer.

Quant à la femme, emprisonnée dans le mariage, c'est l'oiseau mis en cage et qui brûle de s'échapper :

Le oisillon du vert bocage,
Quand il est pris et mis en cage,
Nourri moult attentivement
Dedans délicieusement ;
Il chante, tant il est vis
De cœur gai, ce vous est avis,
Si désire il les bois ramés,
Qu'il a naturellement aimés,
Toujours y pense et s'étudie
A recouvrer sa franche vie,
Et va par sa prison cherchant,
A grande angoisse pourchassant
Une fenêtre, une ouverture,
Pour revoler à la verdure.

Clopinel (Jean de Meung était boiteux) est un frondeur des plus hardis ; il a créé le rusé personnage de Faux-Semblant :

« Tu sembles être un saint ermite?
— C'est vrai, mais je suis hypocrite.
— Tu t'en vas prêchant l'abstinence.
— Oui, oui, mais je remplis ma panse
De bons morceaux et de bons vins,

Tel comme il affert à devins.
— Tu vas prêchant la pauvreté?
— Oui, mais je suis riche à planté.
Mais quoique pauvre je me feigne,
Nul pauvre approcher je ne daigne.
Quand je vois tout nus ces truands
Trembler, sur ces fumiers puants,
De froid, de faim, crier et braire,
Ne m'entremets de leur affaire.
S'ils sont à l'Hôtel-Dieu portés,
Jà ne sont par moi confortés,
Car d'une aumône toute seule
Ne me rempliraient-ils la gueule?
Ils n'ont pas vaillant une sèche
Que donra qui son couteau lèche? »

La conclusion du roman de Jean de Meung est moins chaste que celle qu'avait rêvée Guillaume de Lorris : la conquête d'une rose, symbole de l'amour chevaleresque.

Du reste, de peur qu'on ne se méprît sur ses intentions et pour n'avoir rien à démêler avec les hommes sincères, ni surtout avec les indifférents, qui, pour vivre bien avec les faux dévots, feraient brûler les libres penseurs, il fallut que Jean de Meung protestât :

Qu'oncques ne fut s'intention
De parler contre homme vivant,
Sainte Religion suivant.

Quoi qu'il en soit, l'esprit s'est émancipé.

Pendant ce temps-là, dame Nature était occupée à réparer les pertes de la guerre. Elle avait été un moment tentée de laisser périr la race humaine, mais le repentir ayant suivi, elle a résolu de s'en confesser à Génius, son chapelain particulier. Génius, avant de la confesser, l'entretient longuement de l'indiscrétion des femmes et des ruses qu'elles emploient pour tirer un secret de leurs maris. Il imagine une petite scène très piquante entre un mari qui a un secret, et sa femme qui veut le savoir.

Les deux époux sont couchés, le mari :

« .... Se torne, plaint et sopire,
Et sa femme vers lui le tire
Qui sait bien qu'il est à mésaise
Si l'aplaigne (le caresse) et acole et baise
Et le couche entre ses mamelles.

Mais celui-ci ne veut rien dire. C'est déjà un demi-aveu : il a donc quelque chose à cacher. La femme l'attaque par tous les points : reproches, tendresses, souvenirs d'amour, raisons morales ; rien n'y manque, outre un renfort de larmes venues si à propos, que le bonhomme se rend, et dit son secret dont il perd son corps et s'âme (son âme).

Jean de Meung se rejette ailleurs sur le vieux code de la Nature qui nous créa tous vilains, sans préférence pour la royauté et la noblesse.

Un grand vilain entre eux eslurent,
Le plus ossu de quan qu'ils furent,
Le plus corsu et le greignor,
Si le firent prince et seignor.

Mais qui établira parmi eux les droits de supériorité, de subordination et de dépendance ?

Le roi ne peut rien sans ses hommes,
Pas ses hommes! ma foi, je mens.
En vérité ils ne sont pas les siens,
Quelque seigneurie qu'il ait sur eux...
Seigneurie ? Non, mais plutôt servitude,
Puisqu'il les doit maintenir en liberté.
Il est donc leur serviteur, car, quand ils voudront,
Ils refuseront au roi leurs aides,
Et le roi tout seul demeurera.
Il suffira que le peuple le veuille.
Ni leur bonté, ni leur courage,
Ni leur corps, ni leur force, ni leur intelligence
Ne sont à lui ; il n'y a aucun droit.

La *Nature* les lui dénie hautement.

Est-ce assez explicite?

Aussi *dame Nature* l'entraîne ; pour lui, la femme est toujours un être vain, léger, trompeur, amoureux du péché et de la liberté :

Qui cuer de fame apercevroit
Jamie fier ne s'y devroit.

Il va même plus loin, et met en scène un certain jaloux qui lance contre toute la gent féminine cette horrible imprécation :

Toutes estes, séres ou fustes,
De faict ou de volonté, p...

Comme Euripide, les femmes faillirent le déchirer.

On dit que les dames de la cour, irritées, le saisirent un jour, l'attachèrent à une colonne, et se disposaient à le fustiger, après l'avoir dépouillé de ses chausses. Il ne s'en sauva que par l'esprit : il demanda par grâce que celle qui se trouvait la plus offensée dans ses vers commençât la correction : aucune n'osa s'y risquer.

Ce n'est pas d'ailleurs pour les dames de la cour qu'il avait demandé la communauté des femmes, le partage égal des biens :

Car *Nature* n'est pas si sote
Qu'ele féist notre marote
Tant solement por Robichon,
. . . .
Ne Robichon por Mariete,
Ne por Agnès, ne por Perrete;
Ains nous a fait, biau fils, n'en doutes;
Toutes por tous et tous por toutes,
Chascune pour chascun commune,
Et chascun commun por chascune.

C'est assez avancé, pour le XIIIe siècle.

Un type plus humain du poète, issu du peuple même, se dégage péniblement de ce milieu féodal et religieux.

PETITS POÈMES DIVERS, FABLIAUX, CONTES, ETC.

Rutebeuf s'est exercé dans tous les genres légers, fabliaux, contes et chansons.

Ses fabliaux ne sont pas les seuls qui aient égayé les générations du temps.

Le fabliau, par sa finesse, sa rapidité, sa sensibilité, sa malice, ramène à l'étude plus intime des types humains en leur généralité. Il est créé et ravivé pour la foule, la bourgeoisie et vilainie.

La détresse des temps s'accuse chez Rutebeuf, l'un des derniers trouvères, contemporain de saint Louis.

Pauvre existence vagabonde, à laquelle le pain de chaque jour n'est pas assuré.

Le poète le demande au roi :

Sire, je vous fais asavoir
Je n'ai de quoi du pain avoir,
A Paris sui entre tous biens
Et ne nul qui i soit miens.

Il a une femme et des enfants.

Telle fame ai prise
Que nus fors moi n'aime ne prise
Et s'estoit povre et *entreprise*
Quant je la pris.

Il songeait souvent à cette fatale échéance de la Chantepleure :

Tor c'est siécles est foire
Et l'autre est paiement
Ici sui comme l'osière franche
Ou comme li oiseau sur la branche
En esté chante
En yver ploi et me gaimante
Et me desfeuilles come lente
Au premier giel.

L'échéance du terme, le propriétaire, sont encore la misère du siècle.

Il a de plus la passion du jeu :

Li dé moccient
Li dé m'aquétent et espient
Li dé m'assaillent et deffient.

Mais, au milieu de sa détresse, sa verve ne l'abandonne pas.

Jà né ma porte ouverte
Quar ma maison est trop déserte.

Malgré cela :

Et moi n'a ni venin ni fiel.

Il trouve pourtant des traits sanglants contre les prélats, les papelards et les béguins qui étaient les têtes de Turc, du jour.

Chanoines séculiers mènent très bon vie
Il y en a de tels qui ont grand seigneurie.
Qui font peu pour ami et assez pour amie.

Les blanches et les grises et les noirs nonnains
Vont souvent pèlerines aux saintes et aux saints;
Si Dieu leur en sait gré, je ne suis pas certain,
S'elles étaient bien sages, elles allassent moins.

Puis, il contera de mordants fabliaux comme *le Testament de l'Ane*, qui, grâce à un legs prudent, va reposer en terre sainte avec l'approbation de Mgr l'évêque :

Et dit l'évesque : Diex l'ament
Et si li pardoint ses mesfais
Et tor les péchiers qu'il a fais!

Ou *le Moine sacristain* qui s'enfuit avec la femme d'un chevalier et dont la réputation est sauvée, grâce à l'intervention de Mme la sainte Vierge; ou d'autres moins édifiants encore, dont on ne peut même donner ici l'idée.

Dans la misère noire qui fait le fond de son existence, Rutebeuf n'en reste pas moins un fidèle sujet du roi qui le protège et le sauve de ses faiblesses.

Rutebeuf, comme les petites gens d'alors, prenait parti pour le roi Louis IX.

Ahi ! prélat de sainte Yglise
Qui por garder les cors de bise
Ne volez aller aux matines,
Messire Geiffrois de Sergines
Vous demande de-là la mer.

Dans la *Dispute du Croisé et du Décroisé*, il laisse pourtant percer ce bon sens positif et bourgeois qui nargue la gloire et raille les expéditions lointaines :

Sermonnez, dit-il, ces hauts couronnés.
Ces grands doyens et ces prélats
Qui ont abandonné Dieu
Et qui possèdent tous les biens du siècle...
Je vis en paix et je ne vais pas
Chercher la guerre au bout du monde.
Allez vous-en en outre-mer,
Vous qui aimez les brillants exploits.
Dites au Soudan votre maître
Que je m'inquiète peu de ses menaces

S'il vient m'attaquer, malheur à lui,
Mais je ne l'irai pas chercher.

Voilà du bon sens positif, bourgeois, et de la petite prudence.

Cette indifférence railleuse qui nargue la gloire, qui s'accommode de sa vie intime et familiale sans se préoccuper du sort des peuples soumis au joug de l'infidèle, contraste, il est vrai, avec l'ardente charité du roi, mais elle se justifiait par la politique et la raison, car elle ramenait sur le peuple de France l'intérêt qui s'égarait au loin, sans profit pour la nation elle-même.

La bourgeoisie trouvait encore dans les contes du foyer la gaillardise alerte, grivoise, qui sait s'approprier aux circonstances critiques de la vie et qui se dégoisaient après le repas, à table ou dans les heures de la veillée.

La femme, le mari, voilà l'éternel refrain du conte bourgeois, donnant sa tournure au train-train des mauvaises langues, au cancan journalier.

Le fabliau sait donner à la médisance un ton d'une saveur particulière.

Feme est de trop faible nature
De noient rit, de noient pleure
Feme aime et het en trop poi d'eure.

Le curé, intimement lié à la vie journalière, aux mœurs paisibles et bourgeoises, n'est pas épargné non plus.

Le curé [1] partage avec la bourgeoisie les honneurs du fabliau : il est tour à tour le héros et la victime. Tantôt c'est un accident ridicule, comme celui du *curé qui mangeait des mûres*. Ce curé s'en allait tranquillement monté sur sa mule et occupé à lire ses *Heures*, quand il aperçoit un mûrier dont les beaux fruits le séduisent. Il s'arrête, ferme son livre, et se dresse debout sur sa bête pour atteindre les branches de l'arbre. Les grosses mûres noires fondaient délicieusement dans sa bouche ; mais voici qu'en mangeant il se fait à lui-même, et tout haut, cette réflexion. « Dieu, si quelqu'un venait à crier hue ! »

1. C. Lenient. *La Satire en France.*

A ce mot, la mule tressaille et part, et le cavalier gastronome tombe au milieu des buissons, d'où on le retire tout déchiré, à demi mort. Ce qui prouve le danger de s'arrêter en chemin

Ailleurs, c'est une farce indécente comme celle du *Prêtre crucifié*, qui ne doit son salut, ou plutôt sa virilité conservée, qu'à sa rançon de quarante sous.

Un autre, malgré toute sa finesse, se voit joué par le *boucher d'Abbeville*, qui séduit sa servante, et le régale à ses frais, en lui faisant manger son propre mouton.

Un autre jour, il finit par devenir la dupe d'un rustre naïf et crédule, qui prend au mot les paroles du prône. Un curé de village exhorte ses paroissiens à donner leurs biens à l'Église, sur cette promesse que Dieu leur en rendra le double.

Séduit par l'appât d'un gain assuré, puisque son curé l'a dit, le paysan amène sa vache Blérise au presbytère. Le prêtre l'accepte et l'envoie aux champs, attachée avec sa propre vache Brunaire. Mais une fois dehors, la vache du vilain reprend le chemin de la maison, entraînant avec elle sa compagne. Le rustre les voit arriver toutes deux, s'applaudit d'avoir ajouté foi aux paroles de son curé, et se garde bien de renouveler l'expérience.

Une autre, comme la femme du *Médecin malgré lui*, la femme du *Vilain Mire* est fatiguée d'être battue. Des esprits malsains prétendent que la femme n'en aime que mieux, le conte ne dit pas non, mais il sait présenter la chose, et tourner la morale à l'avantage de la femme.

Un paysan aussi riche que grossier, aussi rustre que sa femme est belle, gracieuse et spirituelle, veut appliquer à son endroit le procédé trop vanté ; mais la femme, fille d'un pauvre gentilhomme, a été élevée dans les bons principes, naturellement, et n'accepte pas ces leçons d'amour. Elle se vengera donc et finement, comme il convient à ceux de sa naissance.

Sur ces entrefaites arrivent deux gentilshommes de la cour, qui vont en Angleterre à la recherche d'un médecin pour guérir la fille du roi, étranglée par une arête, dont personne en France n'a pu la débarrasser. La dame leur apprend que son mari est un grand docteur, mais il faut le battre pour lui arracher ses secrets merveilleux. Les deux envoyés viennent trouver à sa charrue le vilain qui s'excuse et proteste de son ignorance.

Dist qu'il n'en seit ne tant ne quant.

Après l'avoir roué de coups, ils le chargent la tête en bas sur un cheval et l'amènent au roi. Là, nouvelles dénégations du paysan; nouvelle réponse appuyée de coups de bâton.

Et dis le roi merveilles oï (j'entends)
Batez-le moi.

La nécessité, la peur, le désir de revoir sa femme donnent de l'esprit au vilain. Il ordonne qu'on allume un grand feu dans la salle, et qu'on y fasse venir la fille du roi. Alors il se déshabille, s'étend le long du foyer et se gratte en grimaçant d'une façon si comique, que la jeune fille éclate de rire; l'arête lui sort de la gorge. Après cette cure merveilleuse, la réputation du médecin s'étend au loin : en vain il demande à s'en aller, le bâton est toujours là : « Batez-le moi, » reprend le roi. Deux cents malades viennent d'arriver à la cour pour y chercher la guérison. Que faire? Le rustre se tire encore de ce mauvais pas. Il fait allumer de nouveau un grand feu, réunit dans une vaste salle tous ces clients obstinés, et leur déclare qu'il va brûler le plus malade d'entre eux. Les autres boiront sa cendre et seront guéris. Tous les malades s'entre-regardent avec effroi, et déclarent qu'ils ne se sont jamais mieux portés. A son tour, le vilain rit de leur frayeur. Le roi, placé à la porte, leur demande s'ils sont guéris, et tous de s'écrier au plus vite en s'échappant :

Oïl, sire, Dieu merci!

Débarrassé de sa clientèle, le vilain, qui est devenu le plus grand médecin du royaume, obtient la permission de partir et rentre chez lui chargé de présents, corrigé pour toujours de l'envie de battre sa femme.

Ne plus n'ala à la charrue
Ne oncques plus ne fu batue
Sa fame, ains l'ama et chieri.

Autre est l'histoire de *Bourse pleine de sens,* par Jehan le Gallois d'Aubepierre, apologue moral en faveur des honnêtes femmes contre :

Les foles garces tricheresses
Qui plus que chas sont lécheresses.

Un bourgeois néglige sa femme pour une maîtresse fourbe et

avide; il s'en va à la foire de Troyes et demande à sa dame ce qu'elle désire. Celle-ci le charge de lui rapporter une bourse pleine de sens. Après de longues et vaines recherches, le marchand rencontre un vieil homme qui lui conseille de mettre à l'épreuve la fidélité de sa maîtresse, en lui faisant croire qu'il a tout perdu. Il suit cet avis, revient couvert d'un misérable manteau, et raconte son infortune. Repoussé et méconnu par son ingrate amie, il va frapper à la porte de sa maison, retrouve sa femme qui le console, et offre de vendre ses prés, ses vignes et ses moulins. Le mari coupable, vaincu par tant de générosité, demande pardon, et adresse une belle leçcon de morale à tous ses voisins, en leur rappelant :

Con ne puet de garce joir
Ne au demain, ne au matin.

La source de ces fabliaux est intarissable; la musique y apportait d'ailleurs son contingent d'airs appropriés et de gaieté folle ou burlesque.

Tout ceci est du réalisme bourgeois. La classe des artisans s'est élevée d'un degré ; elle a inspiré ses poètes de la rue comme ceux du foyer.

Ces variétés de la poésie répondent aux dons divers de l'esprit national.

La vérité s'énonce ainsi, sous ses formes diverses, et la réalité se modèle sous ses aspects variés. Le rappel à la nature viendra d'un simple coup d'œil plus élargi sur le monde extérieur.

Après avoir passé par la vie des camps, des cloîtres et des châteaux, nous pouvons nous reposer un peu et respirer plus à l'aise dans la vie de famille, dans la vie des champs, au foyer de l'homme simple et du bon compagnon, dans l'atelier de l'artisan, chez le paysan, dans la plénitude de ses pâturages, de ses coupes et de ses récoltes.

Cette vie du bourgeois, de l'artisan, du paysan surtout, n'était pas toujours exempte de peines et de dangers.

La guerre sévissait en tous lieux et la fin du régime féodal ne s'opéra pas sans troubler profondément les provinces du royaume.

Tandis que l'impuissance militaire du monde féodal se révélait dans les batailles de Crécy, d'Azincourt et de Poitiers, un élément nouveau, politique et social, le peuple, Jacques Bonhomme, se lève, affirmant son influence, sa maturité et son action.

Les règnes de Charles V, Charles VI et Charles VII sont d'ailleurs l'époque critique de la royauté et de l'état de rénovation populaire en France.

Les étapes en sont marquées par l'astuce de l'*Avisé*, du Sage, la folie royale et l'illuminisme sublime d'une paysanne. Le déclin de la chevalerie et la déconsidération croissante de la noblesse trouvent leur qualification dans ces vers du *Poème de Du Guesclin*, chronique par maître Guillaume de Saint-André.

Les François étoient testonnés,
Et leurs airs tout efféminés;
Avoient beaucoup de perleries
Et de nouvelles broderies.
Ils estoient frisques et mignotz,
Chantoient comme des syrenetz ;
En salles d'herbettes jonchées,
Dansoient, portoient barbes fourché.
... Les vieux ressembloient aux jeunes
Et tous prenoient terrible nom,
Pour faire paour aux Bretons.

Ah ! doulce France amie, je te layrai briefment !
Or, veille, Dieu de gloire, par son commandement,
Que si bon conestable aiez prochainement
De coi vous vaillez mieux en homour plainement!

La vie de la nation, un moment appauvrie, se reprend à une souche nouvelle.

Après les désastres successifs, la captivité du roi Jean le Bon, combinée avec les ravages des Anglais, toutes les misères de la guerre retombaient sur le paysan qui avait fourni son contingent, et payé l'équipement de la noblesse vaincue.

Nos défaites hâtèrent l'explosion de la révolution bourgeoise et de la Jacquerie.

Le peuple ne consentit pas plus longtemps à payer la rançon de son seigneur et maître, et leur dit :

Cessez, cessez gens d'armes et piétons
De piller et de manger le *bonhomme*
Qui de longtemps Jacques Bonhomme
Se nomme.

Les classes moyennes se disciplinent, tandis que :

Ils se disent entre eux de noble parenté.
Hé Dieu! d'où leur vient si fausse volonté?

Tout, jusqu'à leur allure et à leur costume, prête à rire :

Bonbanz et vaine gloire, vesture deshonete
Les ceintures dorées, la plus sur la teste,
La grand barbe de bouc, qui est une orde beste

Le rire du peuple est quelquefois sinistre, il s'accentue suivant les temps.

Aussi la noblesse eut-elle de tous côtés un rude assaut à soutenir : « L'on craignait, dit Froissard, que toute gentillesse ne pérît. »

Tandis que la noblesse se perdait en vaines provocations et en folles bravades, le paysan, le peuple des villes, pillés et martyrisés pendant des siècles, se faisaient à leur tour pillards et bourreaux. La Jacquerie, cette courte explosion de haine, dont le souvenir seul a survécu comme un épouvantail pour la postérité, fut bientôt étouffée sous de sanglantes représailles. Après les désordres de Paris, après les journées des routiers et malandrins, Charles V, en arrivant au trône, trouvait partout autour de lui des résistances à vaincre, des fautes à réparer. Il s'y attacha fidèlement; la tâche était lourde et les épreuves ne sont pas terminées.

Nous connaissons la profondeur du mal, les misères de l'époque, navrantes et honteuses, par un écrit, sinon l'œuvre, fait au moins sous l'inspiration d'Alain Chartier, poète patriote. C'est la *Complainte du pauvre commun et des pauvres laboureurs de France*, triste inventaire des désespérances nationales.

Le fardeau des calamités publiques pesait plus lourdement encore sur les campagnes que sur les cités. La guerre, la famine, les collecteurs d'impôts, écrasaient les malheureux paysans. Ruinés, dépouillés, chassés de leurs villages, il venaient par bandes se réfugier dans l'enceinte fortifiée des villes. On les voyait errer, pâles et déguenillés, à travers les rues, camper nuit et jour sur les places publiques, avec leurs femmes et leurs enfants, et mendier de porte en porte un morceau de pain.

Car quant nous allons d'hus en hus,
Chascun nous dit : « Dieu vous pourvoye! »
Pain, viande, ne de rien qui soit
Ne nous tendez, non plus qu'aux chiens,
Hélas! nous sommes chrestiens.

« Et pourtant nous sommes chrétiens, nous sommes vos frères en Dieu ! » C'est le seul reproche du pauvre commun. Ce peuple qui supplie et qui se lamente ainsi ne ressemble déjà plus guère à la multitude ivre d'émeute, de pillage et de sang, qui se ruait sur les châteaux, ou battait de ses flots irrités les murs de l'hôtel Saint-Paul, au temps des Cabochiens. Brisé par le sentiment de la misère, de son impuissance et de ses fautes, il n'a d'autre arme que la plainte, — plaintes et souffrances la nomenclature en sera longue, — et n'en appelle qu'à la pitié :

Pour Dieu, regardez nos visages,
Qui sont si piteux et si palles.

Il se contente de pousser un long et douloureux

Hélas ! hélas ! hélas ! hélas !

Encore demande-t-il humblement et les mains jointes qu'on ne prenne pas pour un cri séditieux, pour une menace ou une offense, cet innocent hélas !

Et qu'en hayne ne prenez pas.
Il nous crions ainsi, hélas !

Dans cette suprême agonie du désespoir et de la faim, il se rappelle avec amertume toutes les tyrannies qu'il a endurées, tous les services qu'il a rendus ; et, se tournant vers les autres ordres de l'État, il leur crie à tous grâce ou merci. Merci aux prélats, aux gens d'Église, qu'il a nourris de ses dîmes, enrichis de ses offrandes[1].

Hélas ! prélats et gens d'Église,
. . . .
Vous nous voyez nudz sans chemise.

Merci au roi, leur gentil sire, qui les a ruinés avec ses tailles, ses fausses monnaies ; merci aux gendarmes, aux sergents, sauterelles dévorantes, qui picorent en tous sens, mangent le bœuf, emmènent le cheval, et laissent la huche vide et la maison déserte. Merci aux chevaliers, aux gens du château qui, après l'avoir battu ont tant de fois renvoyé le manant dépouillé, grelottant de froid et osant à peine murmurer tout bas :

Mercy pour Dieu ! hélas ! hélas !

Merci à son ancien frère de servitude, le bourgeois qui ne le re-

1. C. Lenient. *La Satire en France*

connaît plus, qui ferme prudemment sa porte et veille sur sa chère épargne, se méfiant du Jacques autant que du gendarme.

Merci aux avocats qui ont abusé de sa simplicité ; merci aux marchands, aux gens de métier qui se sont nourris, vêtus, enrichis de la viande, de la laine et du cuir de ses troupeaux :

Prélatz, princes et bons seigneurs,
Bourgeois, marchans et advocatz ;
Gens de mestier, grans et mineurs,
Gens d'armes, et les trois estatz,
Qui vivez sur nous *laboureurs*...

Si l'on refuse d'écouter ses plaintes, de lui venir en aide, que fera-t-il ? Se jettera-t-il encore une fois sur les hauts donjons ? Viendra-t-il forcer le bourgeois à partager avec lui et lui imposer par la peur une menaçante fraternité ? Non, *il tournera bride,* comme il le dit ; il émigrera en masse, il ira chercher ailleurs une autre patrie, et laissera crouler derrière lui les maisons et les châteaux sur les riches indifférents :

Sur vous tomberont les maisons,
Vos chasteaux et tenemens
Car nous sommes vos fondemens.
. . . .
Et pourrez cheoir en tel trespas
Qu'il vous fauldra cryer hélas !

Cette pacifique menace pouvait avoir des suites plus graves encore que la famine et la guerre. La dépopulation eût ruiné la noblesse et le roi, tué la France, par un suicide, la famine et la peste (1418-1420).

Pourtant cette complainte si humble, si suppliante au début, finit par une lueur sinistre, celle de l'incendie qui pourrait s'allumer un matin sur les châteaux :

Nous cuidons que appercevrez,
Et que vous voirrez par vos yeulx
Le feu bien près de vos hosteulx,
Qui les vous pourroit bien brusler
Si garde de près n'y prenez.

On ne refusera pas à cette poésie un cachet de réalisme aussi humble que bien accusé ! C'est le réalisme de la *Misère.*

Le désespoir devient l'accent patriotique des derniers chants de la monarchie compromise. Pourtant quand tout le monde, même le roi,

désespère autour de lui, quand tous les courages sont avilis et abattus, c'est au peuple et aux femmes surtout dont les instruments de pitié s'exaltaient par leur fidélité au malheur qu'appartient la spontanéité de l'élan national.

Les indices et les exemples en sont nombreux.

On a vu souvent l'excès du mal provoquer une violente réaction en sens contraire, se résoudre par sa force même, dans le sens du bien et du réveil moral; c'est ce que nous retrouvons ici pour la France.

Cette crise historique porte en elle-même le caractère d'une double évolution d'un sens profond : le renoncement dans le désespoir, la réparation par le souffle populaire.

La double royauté anglaise et française d'Henri V et Charles VI avait amené les massacres de Paris, la misère, l'effroi, la mort dans une immense épidémie, la mort adoucie seulement par quelques œuvres de charité privée et par quelques hautes conceptions de l'esprit de concorde, d'apaisement et de résurrection par la confiance en des temps meilleurs par delà la mort.

La mort ainsi entrevue est la fin du moyen âge, du monde ancien; elle portait encore un germe de vie, l'espérance. Cette évolution, vue à travers un prisme, a produit le livre de l'*Imitation*, tandis que saisie par son côté matériel, elle a donné la formule sèchement morale, durement philosophique et matérialiste, du cynisme atroce du crime honteux et de la nudité suprême de la pure abstraction.

La résignation au contraire, la passion, l'action, la résurrection de l'âme qui sont dans l'esprit populaire, « la pitié qu'il y avait au royaume de France » selon l'expression de l'héroïque Lorraine, sauvèrent la France de l'asservissement brutal et moral.

Le salut, la délivrance, on a pu dire le miracle, viendront donc d'une femme et d'une paysanne, de Jeanne d'Arc :

Une fillette de seize ans,
N'est-ce pas chose fors nature?
A qui armes ne sont pesans.
. . . .
Tel force n'est Hector ne Achilles
Mais tout ce que fait Dieu qui le mesure.

Dans la joie du triomphe, en voyant refleurir le lis de France et la race de ses anciens maîtres, Christine de Pisan crie à l'envahisseur :

> Si rabaissez, Anglois, vos cornes!

Cette influence de la femme, écartée par la loi Salique, se reprend alors dans les annales françaises par le noble sacrifice d'une belle fille des champs.

La maîtresse elle-même, Agnès Sorel, remplit dans les conseils du roi Charles VII le rôle que n'a pu accomplir la sainte fille :

> Gentille Agnès, plus de los en mérite
> (La cause étant la France recouvrir)
> Que ce que peut dedans un cloître ouvrir
> Close nonnain du bien devot ermite.
>
> (Brantome.)

Tous les dévouements sont sains pour le salut de la patrie.

Quoi qu'il en soit, la royauté devra toujours se défendre contre les entreprises incessantes de la noblesse et du clergé, si elle n'est pas plus ou moins soutenue par le tiers parti bourgeois, le tiers état qui voudrait traiter lui-même de ses propres afiaires dans une assemblée ainsi définie par la Ballade du Bien public :

> D'où veniez-vous ? — D'où? voire, de la cour.
> — Et qu'y faict-on ? — Qui faict-on? rien qui vaille.
> . . . .
> — Que dict Paris? Est-il muet et sourd ?
> N'ose-t-il parler ? — Nenny, ne Parlement.
> — Et le cliergié, le vous tient-on bien court?
> — Par vostre foy, oy publiquement.
> — Noblesse, quoy? Va moitié pirement;
> Tout se périt sans avoir espérance.
> Quy peut pourvoir à cecy bonnement?
> — Quy? voir quy? — Les trois estats de France.
> . . . .
> Quy peut donner bon conseil prestement?
> Qui? — Voire quy? — Les trois estats de France.

Ces espérances furent déçues; mais au moins la nation profita des embarras de la royauté pour faire entendre au despote Louis XI quelques libres jugements sur son gouvernement et ses favoris :

Quand vous verrez les nobles désolés
Pour supporter basse condition;
Quand vous verrez meschants appelés
En hault estat et domination;
Quant le mesfaict n'aura pugnition;
Quand vous verrez plaindre le populaire
De mangerie et d'imposition,
Soyez asseurs qu'auriez beaucoup à faire.

Cette farce du Bien public eut un triste dénouement pour chacun de ses acteurs. Chacun livra ses complices et ses amis : Charles de Melun fut arrêté, jugé plus ou moins librement, et décapité.

La Balue fut enfermé dans une cage de fer. La chute des favoris fut chantée comme l'avait été leur fortune :

Dont viens-tu, Martin? — De Melun.
— Et que dit-on? — J'ay veu Charlot.
. . . .
— Quelle chière fait-il? — Triste et morne.
— Et que fait-il? — Sans dire mot,
Il actent que le vent se torne.

Maistre Jean Ballue
A perdu la veue
De ses esveschez.
Monsieur de Verdun
N'en a pas plus un,
Tous sont despêchez.
. . . .

Le roi, comme le peuple, répétait joyeusement : « Tous sont dispêchez. »

Louis XI aimait à rire, et, comme péché de jeunesse, il avait, dit-on (des doutes se sont élevés depuis à ce sujet), composé les *Cent Nouvelles nouvelles*[1].

La lutte contre Charles le Téméraire put les lui faire oublier; aussi lui gardait-il rancune et se plaisait-il encore à la ballade suivante, composée sous son inspiration, après la mort de son ennemi :

Il a très mal son latin entendu
Et à son cas simplement regardé,
Il a trouvé avoir un peu tardé

1. Vers la fin de son règne, il avait bon vouloir de soulager ses peuples, qu'il voyait bien qu'ils étaient accablés qu'il sentait avoir « fort chargé son ami ».

COMMINES.

Au desloger du pays de Lorraine,
Car à la fin il y est demouré,
Et les moutons, la toison et la laine.

En revanche, le poète célèbre la sagesse et l'habileté du roi de France :

Puisqu'il est mort, ayons bonne espérance,
Car celluy seul à qui Dieu a aydé
S'est travaillé de mettre paix en France.

Le roi peut, en effet, dormir tranquille, s'il n'était toujours obsédé d'étranges visions, car son grand rival :

Or gist en vers couché soubs un cercueil
Qui siz piés a tant seulement d'espace.
. . . .
Bien doit avoir aux enfers lieu et place,
Car il n'ayma onques paix et concorde,
Ne n'eut pitié, foy, ne miséricorde,
Mais cruaulté, félonnie et rancune;
Qui veult le pleure, Dieu j'en loue et fortune.

Pour un dévot, cela est peu chrétien; mais l'esprit d'intrigue ne lui laissait plus ni trêve ni merci. Triste sort de la politique! Le roi Louis XI n'avait plus même le délassement des lettres et nouvelles.

Villon nous y ramène avec éclat.

Une certaine affinité du malheur, la pénurie des moyens d'existence, l'incertitude du logis, voilà quelques points de contact entre le trouvère Rutebeuf et le basochien Villon; mais on trouve chez celui-ci toute l'indépendance de la forme et du fond.

Villon est un novateur dans toute l'étendue du terme et de la vérité pénétrante et cruelle. Avec lui nous entrons de plain-pied dans le courant du réalisme moderne.

Villon, *le bohème,* malgré sa misère, est libertin et prodigue, ennemi du guet et protégé de Louis XI. Chez lui on retrouve, malgré cette vie de taverne, de sac et de corde, la naïveté et la délicatesse de l'esprit français. Pauvre Villon (ou le voleur), comment a-t-il pu, dans cette vie de lutte et de dépravation, conserver cette fleur délicate d'un cœur aimable, d'un sentiment joyeux et d'une si vive et profonde imagination ?

Il avoue franchement sa misère et ses torts :

Pauvre je suys de ma jeunesse
De pauvre et de petite extrace.

. . . .

Pauvreté tous nous soyt et trace
Sur les tombeaux de mes ancestres
(Les âmes desquels Dieu embrasse!)
On n'y voyt couronnes ne sceptres.

. . . .

Hé Dieu! si j'eusse étudié
Au temps de ma jeunesse folle
Et à bonnes mœurs desdié,
J'eusse maison et couche molle!
Mais quoy? je fuyais l'escolle
Comme fait le mauvais enfant...
En escrivant ceste parole,
A peu que le cœur ne me fend!

L'idée de la mort, le néant des choses humaines, lui inspirent des vers d'une délicieuse mélancolie :

Mon père est mort : Dieu en ait l'âme!
Quant est du corps, il gyst sous lame (pierre sépulcrale lamine).
J'entends que ma mère mourra,
Et le sçait bien, la pauvre femme;
Et le fils pas ne demourra,
Mieux vaut manant debout qu'empereur enterré,
Myeulx vault vivre soubs gros bureaux (bure),
Pauvre, qu'avoir été seigneur,
Et pourrir soubs riches tombeaux!

Cette idée de la mort finit pourtant par lui inspirer une malice digne du gibet, qu'il a mérité et dont Louis XI lui fit grâce.

Ainz sçaura mon col ce que mon c... poyse.

A ses échappées de regrets, il joint souvent la subtilité et l'enjouement de la forme, comme dans cette pièce gracieuse dont le refrain est comme la note sensible à laquelle tout revient :

Je congnois bien mouches en laict;
Je congnois à la robe l'homme;
Je congnois le beau temps du laid.
Je congnois au pommier la pomme.
Je congnois l'arbre à veoir la gomme;
Je congnois quand tout est de mesme;
Je congnois qui besongne ou chomme;

Je congnois tout, fors que moy-mesme.

Je congnois pourpoinct au collet;
Je congnois le moine à la gonne (robe);
Je congnois le maistre au valet;
Je congnois au voyle la nonne.
Je congnois quant piqueur jargonne,
Je congnois fols nourris de cresme;
Je congnois le vin à la tonne;
Je congnois tout, fors que moy-mesme.

ENVOI.

Prince, je congnois tout en somme;
Je congnois couloriz et blesmes;
Je congnois mort qui nous consomme;
Je congnois tout, fors que moy-mesme.

Ses héroïnes ne sont pas grandes dames; ce sont d'ailleurs des vertus un peu douteuses; mais qu'importe, après tout? La belle Heaulmière, la blanche Savetière, la gent Saulcière, la tapissière Guillemette ont l'abord facile qui ne rebute pas un libertin.

Il ne faut pas trop s'y laisser prendre, car :

Bien heureux qui rien n'y a.

Et puis ils pourront se donner la main, rester bons amis plus tard :

Vieil je seray, vous laide et sans couleur.

Et encore :

Ainsi le bon tems regretons,
Entre nous, pauvres vieilles sottes,
Assises bas, à croppetons,
Tout en ung taz comme pelottes.

Mais malheur au tavernier qui frelate son vin !

Que tout leur corps leur soit mis par morceaux,
Le cœur fendu, deschirez les boyaux,
. . . .
Les taverniers qui brouillent nostre vin !

Dans ses accès de douleur ou de repentir l'image de la mort revient plus saisissante :

Mort saisit tout sans exception :
Et mourut Paris et Hélène.
Quiconque meurt, meurt à douleur;
Celluy qui perd vent et alaine,
Son fiel se crève sur son cueur;
Puys sue, Dieu sçait quelle sueur!
Et n'est qui de ses maulx l'allège;
Car enfants n'a, frère ne sœur,
Qui lors voulait estre son pleige (caution).

La Mort le faict frémir, pallir,
Le nez courber, les veines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes et nerfs croistre et estendre
Corps féminin, qui tant est tendre,
Polly, souef, si précieulx,
Te faudra-t-il ces maux attendre?
Ouy; ou tout vif aller es cieulx.

Puis, au sortir du cabaret, il s'arrête pensif devant les charniers des Innocents :

Quand je considère ces testes
Entassées en ces charniers :
Tous furent maistres des requestes,
Ou tous de la Chambre aux deniers.

. . . .

Et icelles qui s'inclinoient
Unes contre autres en leurs vies.
Desquelles les unes regnoient,
Des autres craintes et servies,
Là les voy toutes asseuvies
Ensemble en ung taz pesle mesle :
Seigneuries leur sont ravies,
Clerc ne maistre ne s'y appelle.

Près de là une tombe fraîchement remuée, celle de sa maîtresse : il s'y agenouille un instant et crie à la Mort impitoyable :

Mort, j'appelle de ta rigueur
Qui m'as ma maîtresse ravie,
Et n'es pas encore assouvie,
Se tu ne me tiens en langueur.
Depuis n'euz force, ne vigueur;
Mais que te nuysait-elle en vie?
Mort!

« Avec Villon finit vraiment le moyen âge.

« Il a fallu toute la bonne fortune littéraire de cet étudiant avorté, de ce misérable enfant de la place Maubert, pour dérober ce dernier reste d'inspiration au prosaïsme brutal où s'abimait le XVe siècle. Le grotesque, le laid, l'horrible remplacent alors partout, en littérature comme dans les arts, le culte du beau. » (J. MICHELET.)

L'Église a été impuissante à étayer la morale d'actes nobles et valeureux; le peuple, encore dans les bras de la noblesse et de la royauté, n'a su prêter l'oreille qu'aux sarcasmes et aux grivoiseries gauloises, s'éveillant à peine, au souffle d'une femme inspirée, à la connaissance de sa force et de ses droits.

Le théâtre reflète ces agissements des mœurs et de la vie publique et privée.

CHAPITRE IV

DU THÉATRE EN FRANCE

Mystères, Farces, Comédie bourgeoise.

Les confréries et corporations donnèrent, dès le principe, des représentations dans les monastères d'abord, puis dans des salles plus ou moins spacieuses où s'étalaient, devant une foule de clercs principalement, divers mystères et miracles mis à la portée du public par un scénario à la fois religieux et comique.

En dehors de ces représentations, en face quelquefois, les bateleurs élevaient leurs tréteaux en plein vent, offrant à la risée publique les plaisanteries les plus salées, les effets et gestes les plus grotesques, les saillies les plus agressives contre telle ou telle personnalité, telle classe marquée, telle profession pouvant prêter aux farces les plus grasses.

Le mélange du mystère et de la farce donna naissance à un genre moyen, sorti du mélodrame populaire, confondant sur la même scène le sacré et le profane.

L'une de ces pièces a pour titre : *Comment Nostre-Dame empescha une femme d'estre bruslée.* C'est l'histoire d'une femme condamnée à mort pour avoir tué son mari, miraculeusement sauvée par l'intervention de la Sainte Vierge. Ce genre se déroulera plus tard, en son lieu d'épanouissement et de prédilection, que l'on a suffisamment désigné par son nom d'emprunt, boulevard du Crime.

Nous n'en sommes pas encore là ; nous ne sommes encore arrivés qu'à la fin du régime féodal et de ses institutions autorisées : avocats stagiaires, apprentis procureurs, la Société des basochiens.

Chaque année, la Basoche étalait dans les rues de Paris ses revues et ses processions solennelles. Une longue file de clercs, transformés en cavaliers, vêtus de robes jaunes et bleues, et précédés de leur roi

(le roi de la Basoche) en grand appareil, prenaient la route de Saint-Denis avec accompagnement de trompettes, de tambours et de cymbales. Cette joyeuse mascarade s'en allait ainsi d'un air moitié grave, moitié plaisant, chantonnant, trottinant, pressant de l'éperon les flancs d'une monture étique ou indocile, jusqu'à Bondy. Là, on déjeunait au milieu du bois, puis on revenait avec deux beaux arbres qu'on plantait tout verts dans la cour du Palais. Le soir ou le lendemain, pour compléter la fête, les basochiens imaginaient quelques travestissements mêlés de dialogues et pantomimes allégoriques, morales ou bouffonnes.

Ces fêtes, d'abord naïves, ne tardèrent pas à dégénérer en désordres et en grossières obscénités ; ces restes impurs du paganisme attestaient, au sein même de l'Église, ce besoin formel d'impressions vives et réalistes qui se retrouve en toute manifestation populaire et dont la religion avait compris qu'il fallait faire la part. Elle en offre des représentations plus élevées dans les scènes de la Passion et dans les images du Saint-Sépulcre et du Calvaire. C'est le contingent des excitations trop démonstratives.

Les abus amenèrent l'interdiction des fêtes trop bruyantes qui pouvaient fournir un texte aux attaques des ennemis de la religion ; mais pendant longtemps les bulles, décrets et édits n'y firent rien, et les quelques disciples fervents soutenaient que ces bouffonneries étaient aussi saintes que les rites les plus consacrés du catholicisme universel. Un docteur en théologie peut s'écrier d'un ton digne d'Épicure : « Les tonneaux de vin crèveraient si on ne leur ouvrait quelquefois la bonde ou le fosset pour leur donner de l'air. Or, nous sommes de vieux vaisseaux et des tonneaux mal reliés, que le vin de la sagesse ferait rompre, si nous le laissions bouillir ainsi par une dévotion continuelle au service divin. C'est pour cela que nous donnons quelques jours aux joies et aux bouffonneries, afin de retourner ensuite avec plus de ferveur à l'étude et aux exercices de la religion. »

Toutefois, cet appareil de cérémonies religieuses dut céder à l'esprit du temps et perdit ainsi son caractère sacré pour se convertir en confréries et sociétés profanes. Une de nos premières troupes dramatiques fut la Société des sots, ou la mère *Sotte*, formée à Paris de quelques farceurs et étourdis, qui se recruta et s'organisa largement en vue des œuvres de malice et de gaieté publiques. La devise était, sur son étendard armorié et en son grand sceau : *Stultorum numerus est infinitus*. C'est le réalisme de la folie.

A son exemple se formèrent, sous des noms différents, des sociétés en diverses villes principales de France, qui notaient ainsi l'existence

provinciale de chacun des grands centres ou résidences seigneuriaux : Rouen, Dijon, Douai, Lille et Valenciennes.

Le bon roi Louis XII, aimé, estimé, obéi, mais avec une réserve d'indépendance, presque de familiarité, avait permis au courant de s'élargir. Si les faiseurs de soties le raillaient sur les places publiques, il voulait qu'on les laissât faire.

Moins d'un an après sa mort, trois clercs qui s'étaient avisés de représenter « mère Sotte gouvernant la Cour, taillant, pillant et dérobant tout », furent poursuivis et incarcérés, trop heureux de se sauver de prison et d'échapper au sort tragique qui les attendait, en se réclamant de l'asile d'une église où ils purent se réfugier. C'est que le concours respectueux de la veille devait être, le lendemain, sous le nouveau roi, turbulent et léger, obéissance inclinée et soumission muette.

Les temps vont changer.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'à partir du XII[e] siècle on fait déjà une concession au public ignorant en employant dans ces représentations un langage mi-partie latin, mi-partie idiome vulgaire.

Au XIV[e] siècle, l'élément laïque domine ; ce n'est plus dans l'intérieur de l'église, c'est sur la place publique, à Paris, en province, que se donne le spectacle.

Adam de la Halle, dit le Bossu, en est un des joyeux interprètes. Ce poète, type du gai provincial, proteste d'abord contre cette dénomination de Bossu :

On m'appelle Bochu, mais je ne le suis mie.

Il en avait l'esprit.

Ses œuvres légères sont de véritables créations pour l'époque ; on peut donc s'y arrêter un instant.

Adam se met en scène lui-même, et nous parle de ses affaires, même de celles qu'il eût dû cacher à tout le monde. Du reste, il n'a pas cherché à se farder ; il s'est peint au naturel sous les traits du mari volage, d'un joueur prodigue et d'un rimeur désœuvré. Avec lui, il amène sur le théâtre son père, maître Henri, gras bourgeois, égoïste, sensuel et avare comme il devait l'être, avec un fils aussi dépensier. Puis ses amis, Hanse le mercier, Riquèche Aurri et Gillot le Petit, rieurs et buveurs éprouvés, dont le nom et le visage étaient, sans doute, connus de tous. A ces acteurs, pris dans l'intimité, viennent s'ajouter certains types généraux et populaires, la Courtisane, le Médecin, le Moine et le Fou, personnages destinés à jouer un grand

rôle sur le théâtre. Enfin, comme le merveilleux a toujours sa place au moyen âge, à côté des allusions directes, des rivalités de la vie réelle, apparaissent un certain nombre de créations fantastiques et romanesques : Croquesos, l'envoyé du roi Kilekin; les trois fées Morgue, Arsile et Maglore, qui représentent le bon et le mauvais génie du poète. L'intrigue de la pièce n'est pas encore absolument définie, les scènes se succèdent en une série de tableaux sans lien direct, mais dont quelques-uns sont pleins de grâce et de fraîcheur. Telle est la scène où il se trouve pour la première fois en présence de dame Marie, alors sa fiancée, devenue sa femme et sacrifiée plus tard sans pitié.

Éole fesait bel et seri (serin),
Delitaule (délicieux) en chans d'oisillons,
En haut bos (bois) près de fontenele,
Courans sur maillie gravele (gravier émaillé).
Adont me vint avisions
De cheli (celle) que jas à feme ore.

« Ses cheveux semblaient reluisants d'or, roides, bouclés et frémissants... Ses paupières déliées, avec deux petits plis jumeaux, ouvrant et fermant à volonté; son regard simple et amoureux. Puis venait la bouche, mince aux coins, grosse au milieu, fraîche et vermeille comme rose. »

Tout cela est assurément fort joli, très poétique, mais le désenchantement vint trop vite, et il y était bien pour quelque chose par une humeur assez libertine.

Après avoir immolé sa femme d'assez bon cœur, Adam n'épargne pas davantage son père. Maître Henri est incommodé de la gravelle en punition de certains péchés de jeunesse, dont il n'est pas encore bien corrigé. Il a l'oreille dure à toutes les demandes et tient moins à son fils qu'à ses écus. La scène où Adam vient lui annoncer son intention de partir pour Paris est d'un comique assez piquant. Le père approuve ce projet; mais, quand vient l'inévitable question d'argent, il se récrie, se lamente :

« De l'argent! Où le prendrais-je? Je n'ai plus que vingt-neuf livres... Beau fils, vous êtes fort, et vous vous aiderez par vous-même. Je suis un vieil homme plein de toux, infirme, enrhumé et languissant. »

Un médecin, qui se trouve là fort à point pour lui tâter le pouls, apprend à ce père enrhumé qu'il a une vieille maladie bien autrement sérieuse, celle de l'avarice. Du reste, le mal est assez répandu : bon nombre de gens dans Arras en sont atteints, et il ne se fait pas faute

de les nommer. Les indiscrétions peu professionnelles du médecin sur le compte de ses clients devaient avoir beaucoup de succès. Tout le monde connaissait sans doute, et applaudissait au passage, les noms de ces bourgeois trop économes. Les bourgeoises avaient aussi leur part. Adam mit en compagnie de dame Marie la femme de Henri des Argans et celle de Thomas de Darnestal, qu'il appelle deux diables incarnés.

Au médecin succède le moine, porteur des reliques de saint Acaire, qui chasse le démon et guérit les fous. Un père amène son fils, espèce d'idiot enragé, bredouillant, ricanant et jetant à la tête de tous ses impertinences et ses trivialités. Les prières et les invocations sont inutiles; il dit des injures au moine et s'en va, en dépit des reliques, comme il était venu. Le moine, après avoir reçu les offrandes des assistants, se laisse entraîner au cabaret par les amis d'Adam, Hanse le mercier, Riquèche, Aurri et Gillot le Petit. Les malins compères le font boire, jouer aux dés, puis profitent de son sommeil pour s'esquiver et le laissent seul, ronflant à table, avec les pots vides et l'écot à payer.

La pièce se termine par la procession du roi Kilekin et l'apparition de trois fées dont les faveurs et la protection doivent s'étendre sur chacun.

Ce premier essai de comédie populaire est une date pour l'histoire du théâtre. La plupart des types qu'Adam a mis en scène se sont conservés.

Parmi eux, le *Fol*, qui occupe une place considérable dans la société du moyen âge.

Le même Adam de la Halle donnait une autre création d'un nouveau genre. *Le Jeu de Robin et Marion* est une petite pièce villageoise, pleine de naïveté.

Dans ce jeu qui est un opéra-comique en miniature, Marion se défend bravement contre les entreprises du chevalier Aubert pour se conserver à son ami Robin.

Un de ses refrains, celui de « Robin m'aime, Robin m'a », est une gracieuse mélodie restée populaire et ne pâlissant pas devant quelques airs modernes de musique légère.

Le théâtre, au moyen âge, avait donc comme promoteurs les Confréries pieuses et les Confréries joyeuses; celles-ci s'étaient élevées au XIIIe siècle par l'institution des puys, correspondant au mouvement communal commencé dès le XIe siècle.

Les bourgeois s'étaient d'abord organisés et associés pour alléger le joug qui pesait sur eux et constater leurs droits en face de ceux de la noblesse. A partir de cette époque, non seulement le commerce et l'industrie furent exercés exclusivement par les corporations, mais il s'en créa d'autres dans le but de cultiver la poésie et la musique. Telle la corporation des ménestrels.

D'autres ne se proposaient qu'un but de plaisir ou de renommée.

Les puys sont les académies du moyen âge, où les poètes débitaient leurs vers, en vue des prix qui leur étaient attribués (prix Floraux).

Les désastres de l'invasion n'arrêtèrent pas ce besoin d'amusements populaires.

« Le commencement de cette longue suite de maux, de cette douloureuse danse, comme dit le *Bourgeois de Paris*, c'est la folie de Charles VI, c'est le temps aussi de cette fameuse mascarade des satyres, des mystères, pieusement burlesques, des farces de la Basoche. » (J. MICHELET.)

Mais c'est aussi le temps des rondes de la danse macabre, dont on voit les représentations dans un grand nombre de localités en France et à l'étranger, en une suite de tableaux qui représentent la *Mort* entrant en danse avec des hommes de tout âge, de tout état et les entraînant avec elle. Ces danses en peinture reproduisaient de véritables danses en malice et en action, dont l'art s'est emparé, les ayant aperçues dans les églises, aux parvis, aux cimetières ou même dans les rues, aux processions.

LA COMÉDIE BOURGEOISE

Du reste la comédie, dégagée de l'appareil extérieur qu'elle empruntait aux événements, se forme et s'assouplit. Elle tend toujours à représenter les types du drame bourgeois, mais elle affecte de se formuler par une œuvre plus personnelle et mieux caractérisée. Les figures se fixent davantage et l'on sent aussi le *rôle* se dessiner, l'action et l'acteur se préciser, tout en restant sur le terrain de la farce populaire.

La sève gauloise n'est pas encore tarie.

Les péripéties conjugales en font les frais.

Partout, même au théâtre, la femme a parfois aussi des accès de vertu subite, comme dans la *Moralité d'une pauvre villageoise, la-*

quelle ayma mieux avoir la teste coupée par son père que d'estre violée par son seigneur : faite à la louange et honneur des chastes et honnêtes filles. La villageoise, pour échapper à un droit odieux, supplie son père de lui donner la mort. En même temps, elle fait honte au maître qui abuse de sa puissance.

Cher seigneur, vous devez garder
Vos subjects par vostre prouesse,
Et vous me voulez diffamer
Pour un peu de folle jeunesse.

Le seigneur, touché par les plaintes de la jeune fille, affranchit, elle et son père, de tout droit et servitude.

Il reste encore en effet au seigneur quelque chose de sensible et de chevaleresque qui sait l'arrêter sur la pente du vice.

Mais dans le monde des clercs et bourgeois, la bienveillance et la discrétion ne sont pas toujours de mise. La soif des titres et honneurs, la gloriole militaire les éblouissent bien vite sur leurs qualités naturelles.

Dans la farce de *Pernet qui va à l'école*, le paysan, ignorant et lourdaud, veut devenir prêtre. Sa mère, bonne femme de campagne, reste en extase devant son fils quand elle l'entend chanter à tue-tète : *Per omnia sæcula sæculorum.* — Nous voyons encore cela tous les jours au village. — Elle ne doute donc plus de la science de son fils et le voit déjà évêque.

Mon fils chante desjà la messe.
Et parbleu, il sera évesque.

Mais le pauvre Pernet, mis à l'épreuve, ne connaît pas même son alphabet.

Une autre farce, celle de *Colin, le fils de Thivot, le maire*, est plus ingénieuse encore. Colin est allé, au delà des monts, chercher gloire, fortune et noblesse. Son père compte bien qu'il aura pris Naples en passant et mis le Grand Turc à la raison. Sur ces entrefaites, arrive une pauvre femme qui demande au maire aide et justice contre un gentillâtre logé dans sa demeure. Le *grand Têtu*, comme elle l'appelle, lui a tué son coq, mangé sa poule, pris deux fromages et dit des injures pour la payer. Or, il se trouve que ce mauvais garnement n'est autre que le fils du maire, le fameux Colin. Cet impitoyable égorgeur de poules est revenu sur ses pas, quand il a entendu le bruit des clairons et des bombardes. Chemin faisant, il a pourtant rencontré, en Italie, un Turc, qui a bien voulu se laisser prendre.

Mais on finit par reconnaître que ce prétendu prisonnier turc est tout simplement un pauvre pèlerin italien, dont le jargon étranger a trompé Colin.

Le Franc-Archer de Bagnolet, attribué à Villon, est une parade analogue, et plus plaisante encore. On reconnaît la touche fine et légère du rimeur espiègle et malin.

Le Franc-Archer de Bagnolet est un soldat rodomont, d'origine bourgeoise, qui sacre, jure et tempête pour se donner un air fanfaron.

. . . . Par la morbieu! j'enraige
Que je n'ay à qui me combatre.

Il méprise souverainement la *villenaille*, les bourgeois et les manants.

. . . . Mais nous sommes
Tous jours entre nous gentilz hommes
Au guet dessus la villenaille.

Hâbleur intarissable, il ne craint rien au monde, absolument rien... que le danger :

Je ne craignoye que les dangiers
Moi... je n'avoye paour d'aultre chose.

Mais ce terrible batailleur, qui pourrait avoir peur de son ombre, s'effraye bien vite de moins encore, d'un mannequin portant l'habit de gendarme avec croix blanche devant et croix noire derrière, et tenant en main une arbalète. A cette vue l'archer frissonne de tous ses membres. Il proteste, en voyant la croix blanche, qu'il est du parti du roi :

Ha, monseigneur, pour Dieu mercy !
Hault le trait! qu'aye la vie franche!
Je voy bien à vostre croix blanche
Que nous sommes tout d'ung party.

Mais en se tournant, il aperçoit par derrière la croix noire... « Par le sang bieu, s'écrie-t-il, c'est un Breton ! » Et bien vite, il est prêt à crier vive saint Denis ou vive saint Yves, comme on voudra, pourvu qu'on lui laisse la vie sauve :

Ne m'en chault (m'importe), mais que je vive!

Saint Yves, patron de la Bretagne, était aussi patron des avocats et légèrement sujet à caution, si l'on en croit le couplet que l'on répétait au Palais :

Sanctus Yvo
Erat Brito
Advocatus
Et non latro
Res miranda
Populo.

Quoi qu'il en soit, notre franc-archer, après avoir invoqué tous les saints du Paradis, comprend, au silence sombre du mannequin, que, comme pour frère Guillebert, son heure est arrivée; il essaye donc de sauver au moins l'honneur de son nom :

Cy gist Pernet le franc archier
Qui cy mourut sans desmarchier.

Au moment qu'il va rendre l'âme, il s'écrie d'une voix lamentable :

Hélas! je suis mort où je suis...

Le mannequin, jusque-là impassible, vient à tomber. L'archer relève un peu la tête, s'avance prudemment, salue son adversaire du titre de Monseigneur, et lui offre la main pour le relever. Alors, mais trop tard, il reconnaît qu'il a tremblé devant une botte de paille.

Tout son courage lui revient : il jure des tête-bleu et des morbleu à tout rompre, emporte l'habit du mannequin comme un trophée, et annonce au public qu'il reviendra bientôt pour continuer le cours de ses exploits.

Ce petit poème n'est pas, à vrai dire, une pièce en règle, mais un simple intermède comique à deux personnages, l'un parlant, l'autre muet. La tournure et le verbiage en sont vifs et piquants.

Le Franc-Archer n'en était pas moins, malgré cette plaisanterie, une malice faisant échec à la noblesse.

Tout cela reste dans l'ombre à côté d'une autre farce du même genre, chef-d'œuvre de notre vieux théâtre, la farce de Maître Pathelin, espèce de trilogie, dont Pierre Blanchet a dû fixer les éléments principaux vers la fin du XVe siècle, s'adaptant ainsi aux subtilités et malices de l'époque, qu'elle caractérise.

Dans la première de ces parties, il s'agit, pour l'avocat sans cause Patelin, de trouver le vêtement neuf pour sa femme Guillemette et pour lui.

Guillemette le talonne :

Maintenant chascun vous appelle
Partout advocat *dessoubz l'orme...*

Piqué au vif, Patelin lui jure que le soir même il aura un habit, pour lui, une robe neuve, pour elle.

Il s'en vient donc rôder tout doucement autour de la boutique de son voisin le drapier. Le rusé commence par louer pieusement le père défunt de sa dupe.

Ah! c'était un homme savant!
Je requiers Dieu qu'il en ait l'âme,
De votre père! douce dame!
Il me semble encor, par ma foi!
Que c'est lui qu'en vous je revoi.
C'était un bon marchand et sage.
Vous lui ressemblez de visage,
Par Dieu! comme droite peinture.
Si Dieu eut onc de créature
Merci, Dieu vrai pardon lui fasse
A l'âme.

LE DRAPIER.

Amen, par sa grâce
Et de nous quand il lui plaira.

PATELIN.

Par ma foi! il me déclara
Maintefois et bien largement
Le temps qu'on voit présentement.
Moult de fois m'en est souvenu
Et puis lors il était tenu
L'un des bons. . . . . .

Le marchand riche et vaniteux s'épanouit d'aise et offre alors un siège à maître Pierre, et l'interrompant :

. . . . Séez vous, beau sire.
Il est bien temps de vous le dire!
Mais je suis ainsi gracieux,

La conversation reprend. Patelin continue à deviser de la sorte en

touchant négligemment de la main la pièce de drap à sa portée; si tout le monde ressemblait au défunt qu'il regrette.

> On ne tollist pas, ni n'emblast (on ne volerait pas)
> L'un à l'autre comme l'on faict!
> Que ce drap icy est bien faict!
> Qu'il est souef, doulx et traitis (souple).

Il ne peut vraiment résister; le marché s'engage et il commence par donner le denier à Dieu.

> Veci ung denier ; ne faisons
> Rien qui soit où Dieu ne se nomme.

Il saisit sa capture, mais ce n'était pas pour cela qu'il était venu, il a cédé à un mouvement d'entraînement.

> Oui vraiment, j'en suis attrapé;
> Car je n'avais intention
> D'avoir drap par la Passion
> De Notre-Seigneur, quand je vins
> J'avais mis à part quatre-vingts
> Écus, pour retraire (racheter) une rente.
> Mais vous en aurez vingt ou trente;
> Je le vois bien; car la couleur
> M'en plait très tant que c'est douleur!

Le drapier, rassuré par cette confidence, prodigue les offres de crédit.

> Tout à votre commandement,
> Autant qu'il en tient (de drap) dans la pile,
> Et n'eussiez-vous ni croix ni pile (point d'argent).

On arrête les conditions de prix et d'aunage, et Patelin, emportant sa prise avec lui, invite le marchand à venir chercher son payement et partager son dîner :

> Et si mangerez de mon oie
> Par Dieu! que ma femme rôtit.

Voilà donc l'homme et la femme pourvus de la marchandise convoitée; c'est le tour du manège féminin.

Au lieu de l'oie grasse dont il croyait déjà flairer l'odeur succulente, le marchand trouve Guillemette tout en larmes, près du lit où

son mari est cloué, dit-elle, depuis onze semaines. Le marchand proteste ; il a vu Patelin il y a quelques instants seulement. Guillemette le nie, se fâche, continue à se désoler et s'emporte à mesure que le drapier élève la voix en réclamant son argent. Mais n'est-il pas honteux, à son âge, de venir ainsi la flagorner, la compromettre, la perdre de réputation ?

Moult de gens pourroient gloser
Que vous venez pour moy céans.

Le drapier tient bon, mais Patelin, qui suit la scène du coin de l'œil, feint la fièvre, bat la campagne, crie, gémit, et s'apitoye sur tous les tons, si bien enfin que le pauvre drapier :

(Confus, jure un peu tard qu'on ne l'y prendra plus).
Pardonnez-moi, car je vous jure
Que je cuydoie, par ceste ame,
Qu'il eust eu mon drap. Adieu, dame,
Pour Dieu qu'il me soit pardonné !

La ruse triomphe, le marchand est évincé, l'avocat garde son habit. Ici s'arrête le premier exploit de Patelin.

Au second acte, il a trouvé un client, c'est Agnelet, le berger de M. Guillaume le drapier, qui a dérobé la laine des moutons morts, dit-il, de la clavelée.

Patelin est un malin ; Agnelet est un fripon bien avisé, nous allons voir.

Le rustre défiant et retors demande, en clignant de l'œil, s'il doit tout dire à son défenseur :

Diray-je tout ?

Et Patelin de répondre d'un ton sentencieux et protecteur :

Dea seurement !
A son conseil doit-on tout dire.

Agnelet avoue donc ; mais en même temps il dit que, bien que pris sur le fait, il doit y avoir moyen de se blanchir, par l'habileté de son avocat qu'il payera largement en beaux écus à la couronne ; il sait bien que M. Guillaume pourrait avoir quelques droits, mais il s'agit de les retourner.

Je sçay bien qu'il a bonne cause
Mais vous trouverez bien telle clause,
Si voulez, qu'il l'aura mauvaise.

Patelin n'en doute pas non plus, pourvu qu'on le paye.

Donc aura ta cause bonne,
Et fust-elle la moitié pire;
Tant mieulx vault! . . . .

Il a trouvé l'expédient. Il conseille donc à son client d'aller seul devant le juge, et de répondre à toutes les questions par le cri de *bée*, en imitant ses moutons. Lui-même se rend de son côté à l'audience. sans avoir l'air d'y être appelé; là, ému de pitié, il s'offre comme avocat bénévole du pauvre idiot qui ne peut se défendre. Le juge lui représente bien qu'Agnelet est un maigre client, de peu d'acquêt. Mais qu'importe? Patelin sait que le patronage des malheureux est un privilège de son état; il plaidera pour l'amour de Dieu :

Aussi n'en veul-je rien avoir
Pour Dieu soit!

Le drapier indigné de l'audace de son fripon, surpris de trouver à l'audience l'avocat qui lui a pris son drap, mêle et confond sans cesse dans sa plainte son étoffe et ses bêtes. Nous citerons quelques vers de son histoire fort entortillée :

LE DRAPIER.

Or çà, je disais
A mon propos comment j'avais
Baillé six aunes... je veux dire
Mes brebis (je vous en prie, sire,
Pardonnez-moi). Ce gentil maître
Mon berger, quand il devait être
Aux champs, il me dit que j'aurais
Six écus d'or quand je viendrais...
Dis-je, depuis trois ans en çà
Mon berger me convenança (promit)
Que loyalement me garderait
Mes brebis et ne m'y ferait
Ni domaige ni vilenie :
Et puis maintenant il me nie
Et drap et argent pleinement.
Ah! maître Pierre, vrayment
Ce ribaud-ci m'emblait (volait) les laines
De mes bêtes; et toutes saines

Les faisait mourir et périr
De gros bâton sur la cervelle.
Quand mon drap fut sous son aisselle
Il se mit en chemin grand erre (très vite)
Il me dit que j'allasse querre
Six écus d'or en sa maison.

LE JUGE.

Il n'y a ni rime ni raison
En tout ce que vous refardez.
Qu'est-ce ci? vous entrelardez
Puis d'un, puis d'autre. Somme toute
Par le sang bleu! je n'y vois goutte!
. . . . . . Sommes-nous bec jaunes?
Ou cornards? . . . .
. . . .
Il brouille de drap et babille
Puis de brebis, au coup la quille!

Mais il a beau lui répéter :

Suz, revenons à ces moutons!

le malheureux drapier s'enfonce, s'embarrasse et se perd dans cet interminable bèlement répété par le berger sur le conseil de son avocat.

L'affaire jugée, le procès gagné par Agnelet qui, grâce à ce subterfuge, a passé pour un idiot, Patelin le félicite de sa docilité et se vante lui-même de son stratagème.

Dis Agnelet.
— Bée.
— Viens ça, viens.
Ta besogne est-elle bien faite?
— Bée...
— Ta partie est retraite (retirée)
Ne dis plus bée; il n'y a force,
Lui ai-je baillé belle entorse?
T'ai-je pas conseillé à point?
— Bée...
— Il est temps que je m'en aille :
Paye-moi.
— Bée.

Patelin se fâche, le menace, crie et s'emporte : on lui a rendu la *monnaie de sa pièce;* il est obligé d'avouer qu'il a trouvé son maître.

Par sainct Jehan tu as raison,
Les oisons mainent les oes paistre!
Or cuydoy je estre sur tous maistre
Des trompeurs d'icy et d'ailleurs.

. . . .

Et ung bergier des champs me paru.

Voilà l'ancienne et primitive farce de Patelin. Le testament de Patelin n'en est que la conclusion. L'avocat s'est engraissé, une robe fourrée de juge a remplacé la robe trouée du barreau. On ne dit pas s'il a fait de la politique.

C'est qu'en effet la politique vient dès lors envahir le théâtre, exploitant l'agitation croissante de l'esprit démocratique.

Les griefs et récriminations du tiers état, à l'ouverture des états de 1484, lui donnent un élément factice, qui ne tardera pas à s'épuiser.

J'ai cru devoir maintenir, dans le cours de cette étude, une démarcation tranchée entre le théâtre et les autres œuvres poétiques. Je persiste dans ce sentiment. Il y a en effet dans le théâtre un degré de réalisme qui se manifeste par la simple représentation des objets extérieurs, et dans la complète évocation de la vie réelle mise en action. Cela ne veut pas dire que toute œuvre théâtrale soit une œuvre réaliste, mais elle possède une part de réalité qui lui transmet une forme à part dans le domaine des productions intellectuelles.

En dehors du théâtre, au contraire, il faut établir une communication intime entre l'expression intérieure qui se révèle par sa libre expansion et le lecteur qui y trouve ses passions, — plaisirs ou peines, — traduites avec plus ou moins de vérité ou d'accent.

Cette ligne de démarcation est vraie en toute littérature; la modernité y ajoute plus qu'elle ne lui retranche.

Les littératures étrangères que je vais passer en revue, la France moderne et contemporaine, entraînent la poésie et les arts dans le même flot montant des sensations réalistes, des subjectivités naturalistes et des conceptions de plus en plus élevées de l'évolution des principes réels et certains et du sentiment de la nature.

Temps nouveaux à parcourir; nouveaux éléments ou ferments d'action à intervenir.

Les semeurs ont passé, la moisson reste à faire. L'importation étrangère en complétera la fertilité.

TROISIÈME PARTIE

POÉSIE ET ARTS ÉTRANGERS

LIVRE PREMIER

ITALIE

CHAPITRE PREMIER

LES GRANDS POÈTES — LES GRANDS MAITRES

L'engouement pour les œuvres de l'étranger s'est vivement fait sentir en France au XVIe siècle.

On sentait le besoin de se retremper surtout aux sources vives de l'antiquité grecque et romaine, et à ce sentiment s'était ajouté celui d'une sorte de défiance, de renoncement de l'esprit national. Toutes ces causes diverses ont eu une influence profonde sur le développement de la poésie et de l'art français dans leur cours régulier.

Si la littérature classique a pris à cette époque un large essor par la pensée, par la rigueur du raisonnement, par l'esprit philosophique, juste et tempéré, la poésie et l'art ne pouvaient pas rester en arrière.

Par suite de cette solidarité, on peut voir dans chaque nationalité se dérouler le tableau des mœurs publiques en regard des œuvres qui en sont imprégnées.

L'art, comme la poésie, a trouvé certainement de grands modèles, de riches conceptions, dans l'imitation étrangère ; mais, souvent aussi, ils se sont subtilisés dans des sujets qu'ils lui ont empruntés.

L'Italie, la première, s'éveillant d'un affreux cauchemar après les violences et châtiments des invasions barbares, retrouve sur son propre fond les éléments d'une renaissance poétique et artistique.

Il appartenait à l'Italie de marquer son réveil d'une tiédeur harmonieuse, conforme à sa nature et à son climat, et susceptible d'adoucir les aspérités du moyen âge.

Naples et la Sicile, reliés plus directement à l'empire grec, soumis plus intimement à l'inspiration arabe et orientale, furent le berceau et les précurseurs de la nouvelle poésie italienne.

En Sicile surtout, la cour élégante et presque asiatique de Frédéric II, au milieu des émirs dont il avait peuplé son palais, se livrait aux loisirs de la création d'une université nouvelle, et aux accents rythmés des *canzoni* de son souverain et de ses fils Enzio et Manfred.

C'est là que naquit le *sonnet*, moule savant et régulier où devaient couler bientôt la plupart des inspirations lyriques de l'Italie[1].

Cette poésie n'est pas celle qui doit nous attacher.

Florence, entre toutes les villes de la Péninsule, offrit à la culture des lettres le sol le plus fécond et le plus généreux; la ville s'habituait au luxe et à l'élégance.

Florence projetait alors sur l'Italie un vif éclat qui s'accroît encore par l'inspiration dantesque.

Voici les paroles que Dante se fait adresser par son trisaïeul Cacciaguida :

« Florence, enfermée dans l'antique enceinte d'où elle entend sonner tierce et none, vivait en paix, sobre et pudique.

« Elle n'avait point de carcans, point de couronnes, point de femmes parées, point de ceinture plus belle à voir que la personne qui la porte.

« En naissant, la fille ne faisait pas encore peur à son père; car l'heure de la marier et la dot n'avaient pas toutes deux dépassé la mesure.

« La montagne de Montemalo (d'où l'on voit Rome) n'était pas encore vaincue par celle de votre Uccellatojo (d'où l'on voit Florence)...

« J'ai vu Bellincion Berti marchant avec une ceinture de cuir et d'os, et sa femme revenant de son miroir sans être fardée.

1. Demogeot, *Histoire des littératures étrangères.*

« J'ai vu les Nerli et les Del Vecchio se contenter d'une simple peau, et leurs femmes toutes à leur fuseau et à la quenouille.

« O femmes heureuses! Chacune d'elles connaissait sa sépulture à venir, et nulle d'elles, pour la France, n'était seule dans son lit. »

Telle était la simplicité presque rustique des Toscans, quatre ou cinq générations avant Dante ; mais les mœurs n'avaient pas tardé à s'y corrompre sous l'influence des nobles étrangers et par l'excitation des rivalités des grandes familles dans l'État.

Trois écueils profonds creusent déjà un large sillon sur la terre d'Italie : la conquête étrangère, représentée par les compétitions impériales ; la suprématie papale, cherchant un équilibre instable dans les divisions des États, la rivalité des partis politiques guelfes et gibelins; enfin, les familles princières qui se déchirent pour s'arracher quelques lambeaux de pouvoir ou de territoires, morcelant ainsi l'autonomie du pays en même temps que le sol national.

Les efforts tentés en vue de l'unité d'action marquent les temps prospères ; les tendances contraires, qui atteignent l'intégrité italienne en ses diverses manifestations, seront les instruments de la décadence.

L'esprit religieux n'en était pas moins alors un élément de stabilité et de progrès que nous retrouverons dans les arts, et qui s'épanouit dans la *Divine Comédie*.

L'Église est le plus haut symbole de la religion chrétienne.

Elle a été d'abord le cénacle où Jésus-Christ, au milieu de ses apôtres, a célébré la Pâque. La salle où plus tard les apôtres reçurent le Saint-Esprit, où se tint le premier concile, fut la première forme arrêtée du sentiment chrétien ; l'amour du mystérieux, de l'invisible se mêle à cette forme de l'adoration qui se fortifie du sentiment de la nature, traduisant la pensée de Dieu qui s'imprime à la fois dans les mouvements de la pierre, sous le ciseau du sculpteur, et dans les hymnes, psaumes, cantiques, sous les versets du poète; dans la prière, pour le faible et le désespéré.

La musique elle-même y concourt par l'harmonie, par la suavité de ses chants, exprimant encore le besoin de se rapprocher de la divinité par le sentiment qu'elle inspire.

La basilique est la première édification chrétienne en rapport avec son origine latine.

Ainsi l'église chrétienne s'est implantée sur la basilique romaine;

ajoutant aux trois nefs principales la croix latine, emblème de son culte, elle a formé les transepts des deux bras de la croix.

Le plan primitif s'était ainsi développé dans le sens qu'elle a toujours admis depuis lors, malgré les nombreux changements apportés plus tard à la structure de l'édifice.

D'un autre côté, les artistes grecs, à Byzance, surent déduire des conséquences neuves du principe logique de la construction appliqué par leurs ancêtres. Ainsi, au lieu d'imiter les Romains, il déduisirent de la croix grecque les coupoles et pendentifs élevés sur les bras de cette croix et s'inspirèrent, dans la décoration, de toute la richesse des arts de l'Orient; perles, galons, broderies, feuillages fantastiques, entrelacs, chapiteaux retournés en pyramide tronquée, discrètement refouillés, et dans les grandes surfaces, un goût prononcé pour les mosaïques, les dorures, les incrustations de métaux, etc.

Variétés et formes nouvelles qui, de là, se répandront au loin, poussées par l'action envahissante des conquêtes byzantines.

L'architecture byzantine est la première expansion de la construction chrétienne adaptée au culte des empereurs et impératrices d'Orient, et transplantée sur un sol déjà fouillé par les Grecs et surchargé de matériaux immenses, colonnes, chapiteaux et marbres de toutes sortes et de toutes formes, que les architectes byzantins mirent en œuvre en cherchant *des effets surprenants* dans les voûtes hémisphériques et coupoles, pendentifs et arcs suspendus, cherchant l'agencement intérieur dans les surfaces circulaires et curvilignes.

Le style byzantin, inféodé à la religion grecque, s'implante d'un côté sur le sol russe dont il compose l'un des éléments, tandis que la conquête musulmane, après la prise de Constantinople, propage l'art arabe en tous les pays de l'empire d'Orient, s'étend sur plusieurs des provinces romaines de l'Égypte, du territoire africain, de l'Espagne et du midi de la France.

Telle est la trace de l'émigration artistique à travers le monde.

L'art italien primitif a quelque peine à se dégager des limbes du style byzantin.

La sculpture et la peinture se développent par de premiers essais de reconstitution de l'art antique, des œuvres antiques dont elles s'inspirent. Le besoin du renouveau qui pousse en avant les artistes du XIII[e] siècle s'accuse par des œuvres qui sont très vite appréciées par le peuple italien avide de renommée et surexcité par les rivalités des diverses cités et républiques de la Péninsule.

Par ses formes plastiques, la sculpture se rattache davantage au naturalisme primitif.

La peinture, plus péniblement arrachée aux extases de la vie religieuse et monastique, en conserve assez longtemps encore l'archaïsme.

Sculpteurs et peintres créent dès lors ces types sublimes en leur grossièreté, ces types où se peignent les nouvelles vertus introduites par le christianisme.

Nicolas de Pise marque, pour la sculpture, le premier effort sensible pour démêler le style des anciens dans les bas-reliefs d'un sarcophage. Et Ghiberti, auteur des portes en bronze du baptistère de Florence, qui sont d'un grand style, ouvre l'ère nouvelle.

Un naturalisme très accusé distingue Donatello de ses contemporains et se montre déjà dans une statue qui décorait la façade du campanile de Santa-Maria del Fiore et qu'on a surnommé le *Zuccone*[1].

Le progrès qui s'opère dans l'accent de la réalité plastique se continue dans l'œuvre de Lucca della Robbia, dans une *Madone portant le Bambino* et dans le bas-relief en marbre donnant une représentation de chœurs et concerts d'instruments par de jeunes hommes et un groupe d'enfants.

« Ce travail avait été confié à Lucca par les administrateurs de Santa-Maria del Fiore pour la tribune de l'orgue, et fut terminé vers 1440. Vasari décrit ainsi ce chef-d'œuvre : « Lucca fit, sur la base de ce monument, en quelques compartiments, les chœurs de la musique chantant de diverses façons; et il y mit tant de talent et y réussit à tel point que, bien qu'ils soient à seize brasses (9^m, 28), on distingue le gonflement de la gorge de ceux qui chantent, le battement des mains de ceux qui lisent la musique par-dessus les épaules de chanteurs plus petits qu'eux, enfin les diverses manières de jouer, de danser, de chanter et les autres mouvements inspirés par la musique. »

Le naturalisme de Lucca est plus tempéré que celui de Donatello parce qu'il sait s'adapter au cadre religieux qui lui a été tracé.

La sculpture, en ce sens plastique, pouvait peut-être s'émanciper plus vite et aller plus avant que la peinture.

1. (Le chauve, le pelé). Interpellant sa statue pour la conjurer de parler : « Parle, parle. » *Favella*, *favella*.

C'est à la fin du xve siècle qu'appartient aussi la statue équestre du *condottiere* Bartolomeo Colleoni, de Bergame, placée à Venise sur la place latérale de l'église *San-Giovanni-San-Paolo* (vulgairement *San-Zanipolo*). Modelée par le Florentin Andréa Verocchio, — qui fut peintre-sculpteur, graveur-orfèvre et musicien, — elle fut coulée en bronze par Alessandro Léonardo. Cicognara fait ainsi l'éloge de cette célèbre statue équestre, l'une des premières que produisit la Renaissance : « Le cheval semble vouloir descendre de son piédestal. Ses mouvements sont pleins d'énergie, sans être exagérés. Le cavalier est majestueux, et, bien que vêtu d'une armure de fer, il ne saurait être assis avec plus d'aisance et de souplesse. Nous ne croyons pas faire injure au progrès en doutant que, depuis, on ait produit quelque œuvre plus belle en ce genre. »

A cette époque encore doit se rattacher un des plus étonnants morceaux qu'ait créés la sculpture ; il est placé dans l'espèce de galerie demi-circulaire qui entoure le chœur du *Duomo* de Milan. C'est la statue d'un homme écorché, qui s'appelle, à cause de la légende, un *Saint Barthélemy*. Supposez un corps humain, plus grand que nature, entièrement dépouillé de sa peau depuis le sommet du crâne jusqu'à la plante des pieds, debout dans la position naturelle d'un homme qui ne ressent aucune souffrance, et portant cette peau jetée sur l'épaule en guise de manteau. Supposez ensuite la plus grande beauté des formes, la plus sévère exactitude des mouvements, la plus incroyable perfection dans l'exécution des muscles, des nerfs, des os, des tendons, des veines, de tous les détails révélés par l'anatomie, et vous aurez une idée de cet étrange chef-d'œuvre, qui probablement, pour le patient et scrupuleux travail du ciseau, n'est surpassé par aucun ouvrage des anciens et des modernes. La couleur même du marbre, qui a pris une teinte mordorée, le fait trouver plus admirable encore par l'illusion plus complète. Aux pieds de cette étrange statue se lit l'inscription :

Non me Praxiteles, sed Marc finxit Agrat.

Il est resté inconnu.

Nous pensons que le naturalisme moderne ne manquera pas de le revendiquer comme l'un de ses plus éminents précurseurs, et que cette statue de l'écorché trouvera mieux sa place un jour dans un musée rétrospectif que dans une église.

L'homme qui a su s'identifier les deux genres extrêmes, qui résume la puissance artistique tout entière et se montre à son heure providentielle, c'est Michel-Ange.

Mais avant lui, le Dante avait établi la suprématie florentine dans la forme poétique la plus accentuée, la plus virile et la plus nouvelle.

La *Divine Comédie*, épopée catholique, est conforme aux aspirations d'un monde nouveau, merveilleuse transformation de la vie réelle élevée par la poésie à la hauteur d'un poème sacré.

Un amour extraordinaire, l'exil, l'esprit de vengeance en firent un novateur sublime, créateur d'une langue nationale, justicier, terrible, immense héraut des saines doctrines et de la foi chrétienne.

C'est pour Dante surtout qu'est « amer le pain de l'exil, et qu'il est dur de monter et descendre l'escalier d'une maison étrangère ».

Le malheur l'avait frappé au coin du génie divin.

L'amour lui inspire la langue mystique de l'adoration :

Puisque je ne puis rassasier mes yeux
De regarder ma dame au doux visage,
La veux encore regarder davantage
Pour que la voir me rende bienheureux.
Ainsi qu'un ange, intelligence pure,
Devient heureux dans sa haute nature.
Rien seulement qu'en voyant le Seigneur,
Je deviendrai, moi, faible créature,
En regardant la céleste figure
De la *donna* qui possède mon cœur.

Voilà pour la tendance de l'œuvre en sa poésie la plus tendre.

D'autres accents vont suivre selon l'état de son âme.

Le dédale des cercles infernaux correspond entièrement à la progression de ses passions et de ses haines, dont ils sont chacun l'objectif réel.

Comment naquit l'amour de Francesca? Elle le dit elle-même. « Il n'est pas de plus grande douleur que de se rappeler un temps heureux dans la misère, et ton maître le sait bien.

« Mais si tu as un si grand désir de savoir quelle fut la première racine de notre amour, je ferai comme celui qui pleure et parle tout à la fois.

« Nous lisions un jour par passe-temps les aventures de Lancelot, et comment il fut épris d'amour ; nous étions seuls et sans aucune défiance.

« Plusieurs fois cette lecture fit nos yeux se chercher et notre

visage changer de couleur ; mais ce fut un seul passage qui décida de nous.

« Quand nous vîmes le doux sourire de l'amante couvert par le baiser de l'amant, celui-ci, qui jamais ne sera séparé de moi,

« Me baisa la bouche, tout tremblant ; le livre et celui qui l'écrivit furent pour nous un autre Galléhaut ; ce jour-là, nous ne lûmes pas davantage.

« Tandis que l'un des esprits parlait ainsi, l'autre pleurait si fort que, par compassion, je défaillis comme si j'allais mourir ;

« Et je tombai comme un corps inanimé tombe. »

Que de choses en ces strophes ! Quel accent vrai et sincère d'un amour profond et trop vite évanoui !

Il n'y a là ni réminiscence oiseuse, ni recherche d'affectation ; c'est la nature prise sur le fait avec une délicatesse et une grâce infinies, c'est la vérité du charme réel élevé à la plus haute puissance du sentiment, à la sublimité de la passion débordante.

Cette passion prend toutes les formes, et, par contraste, se voue à la colère et à l'exécration.

L'inscription fatale gravée sur la porte éternelle de l'enfer en marque les terreurs.

« C'est par moi qu'on va dans la cité des pleurs... vous qui entrez, quittez toute espérance !

« *Lasciate ogni speranza !!* »

L'Enfer s'ouvre pour sa vengeance ; son âme altière, passionnée, se retrouve au nom de ses ennemis et lorsqu'il songe à son exil, à sa patrie. « A cette belle et glorieuse fille de Rome, Florence, qui l'a rejeté de son sein chéri ! »

Il traîne tous les grands criminels, ennemis de sa patrie, sur la claie des supplices les plus épouvantables.

C'est d'abord le pape simoniaque Nicolas III. Sous sa tête renversée vers le gouffre sont enfouis ses prédécesseurs qui ont vendu les choses saintes. Son successeur viendra l'enfoncer dans le puits à son tour. Quand il entend la voix du poète, le supplicié croit que c'est déjà Boniface VIII, le pape régnant, qui vient le relayer à la surface. Dante le détrompe et lui demande qui il est.

Le pape répond :

Sache qu'on me vêtit du splendide manteau.
Cupide que j'étais et vraiment fils de l'ourse (Orsini),

Pour mieux faire avancer les oursins en grandeur,
J'ai mis là-haut de l'or, ici, moi-même, en bourse.
Sur ma tête enfoncés, gisent d'autres vendeurs
Qui m'ont précédé tous avec leur simonie,
Dans ces fentes de pierre et dans ces profondeurs.
J'y tomberai plus tard, quand viendra l'âme impie
Pour qui je t'avais pris, quand, par le feu couvert,
Je t'ai fait tout à coup ma demande étourdie.

Ce condamné futur, promis à Boniface VIII, sera Clément V, le protégé de Philippe le Bel.

Emporté par son indignation, le poète éclate alors contre les pontifes simoniaques :

Quel trésor donna saint Pierre, avant que, dans sa main,
Le Seigneur mît les clefs du séjour de la grâce?
Certe, il ne lui dit rien que : « *Viens sur mon chemin.* »
Pierre et ses successeurs avaient-ils eu l'audace
De vendre à Mathias, pour or ou pour argent,
Le siège où d'un grand traître il vient prendre la place?
Reste-là, tu subis un juste châtiment;
Garde bien ta richesse, avec honte ravie,
Qui te fit, contre Charle, oser impudemment.

. . . .

L'or, l'argent sont vos dieux! Et quelle différence
De l'idolâtrie à vous? On n'adorait jadis
Qu'un Dieu, vous en priez cent dans votre démence.

Comme limite de l'horrible, il faut citer l'épisode d'Ugolin.

J'ai interverti seulement la suite du texte des XXXII[e] et XXXIII[e] chants pour donner l'ordre logique des faits commençant par le récit d'Ugolin.

« Tu veux que je renouvelle une douleur désespérée qui m'oppresse le cœur en y pensant et avant que je parle.

« Mais, si mes paroles sont une semence qui produise l'infamie pour le traître que je songe, tu me verras pleurer et parler à la fois.

« Je ne sais qui tu es ni comment tu es venu ici-bas; mais tu me sembles vraiment Florentin, quand je t'entends parler. »

La suite y répond.

L'épisode d'Ugolin est la conception la plus horrible des souffrances de la faim partagées en commun par toute une famille, étalant dans un sombre tableau la détresse des enfants sous l'œil égaré de leur père, épuisé lui-même de douleur et à bout de forces.

L'assouvissement de la vengeance revient un peu plus loin.

Une seconde enceinte ou d'Anténor s'ouvrait pour les traitres à la patrie.

. . . .

« Nous étions déjà loin de celui-ci, quand je vis deux damnés glacés dans la même pose, de manière que la tête de l'un servait de chaperon à l'autre. Et comme dans la faim on mange le pain, ainsi celui qui était dessus (Ugolin) enfonça à l'autre (l'archevêque Roger) ses dents là où le cerveau se joint à la nuque.

« Tydée ne broya pas par vengeance les tempes de Ménalippe, autrement que celui-ci, le crâne de sa victime.

« O toi, qui montres, par un féroce témoignage, ta haine contre celui que tu manges, dis-moi quel en est le motif, lui dis-je, car il convient,

« Si tu te plains à raison de lui, que sachant son crime et qui vous êtes, je te venge encore là-haut dans le monde.

« Si la langue avec laquelle je parle ne se dessèche pas.

« Ce pécheur détourna sa bouche du féroce repas en l'essuyant aux cheveux de la tête qu'il avait rongée par derrière. »

C'est bien là la légende de la faim, comme le Laocoon représente la sublimité de l'horreur d'une autre agonie tout extérieure et plastique. On ne peut pousser plus loin le réalisme, mais on se maintient dans un cadre absolument poétique.

Cette progression ascendante des peines et supplices horribles se détend dans les cercles du purgatoire et des célestes demeures.

Une figure comme celle de Dante n'apparaît qu'à de rares intervalles, qui suffisent à caractériser une époque et à déterminer un cycle poétique.

Après lui, Pétrarque plane dans les régions d'un platonisme pur, qui tend à l'abstraction et se résout en mysticisme sentimental.

C'est l'idéal opposé au réalisme.

L'amour de Pétrarque pour Laure de Noves fut vrai, en dépit de la part qu'il convient de faire à la recherche du style, à la tenue de l'expression ; mais cette recherche et cette tenue sont précisément la pente qui fait dévier l'impression de sa vérité et de sa sincérité.

Chez le Dante au contraire, comme dans Homère, le réalisme, c'est-à-dire la vérité primordiale, coule de source et s'épanouit dans sa fleur sur tous les sentiments, tendres et sombres, pour s'imprimer à travers les âges en lettres d'or ou de feu.

Pétrarque du moins a conscience des troubles amenés par les divisions de l'Église.

Le séjour de Pétrarque à Avignon l'avait éclairé sur l'état de l'Église catholique à cette époque, dans cette ville qu'il appelle la Babylone moderne. Il y a dans ses invectives une virulence qui rappelle l'indignation de Juvénal et les lamentations de Jérémie.

Ses plaintes se confondent également sur les destinées de l'Italie et la perte de Laure.

Dans le sonnet suivant, le poète, déjà vieux, s'avoue enfin qu'il n'a poursuivi qu'une ombre vaine :

« Je le sens et le respire encore, c'est mon air d'autrefois. Les voilà, les douces collines où naquit la belle lumière, qui, tant que le ciel le permit, remplit mes yeux de joie et de délire, et maintenant les gonfle de pleurs.

« O fragile espoir! ô folles pensées!... l'herbe est veuve, et troubles sont les ondes. Il est vide et froid, le nid qu'elle occupait, ce nid où j'aurais voulu vivre et mourir.

« J'espérais sur ces douces traces, j'espérais de ses beaux yeux qui ont consumé mon cœur, quelque repos après tant de fatigues.

« Cruelle, ingrate servitude! j'ai brûlé tant qu'a duré l'objet de mes feux! et aujourd'hui, je vais pleurant sa cendre. »

Une phase correspondant à cette double grandeur de la poésie, grandeur de conception, suavité d'expression, s'ouvre dès lors pour les arts en Italie.

Les grands artistes italiens de la Renaissance.

Les trois chefs, ou, si l'on veut, les trois premiers peintres bien connus dans les plus anciennes écoles, Guinta de Pise, Guido de Sienne et Cimabué de Florence, étaient purement imitateurs des Grecs.

Toutefois Cimabué, professeur du Giotto qui est le véritable réformateur de l'art moderne, a joui d'une réputation immense de son temps. Cimabué avait fait, pour l'église de Santa-Maria-Novella, une madone qui fut l'objet d'une véritable ovation.

L'enthousiasme populaire ne peut se produire que par ces deux causes : la représentation de sujets qui saisissent et entraînent, ou par le sentiment exalté d'une croyance ou de la foi régnante; toutes qualités qui font vibrer la fibre intime du peuple et le remuent profondément.

L'élève de Cimabué, Giotto, est l'homme de son siècle. On peut à côté de Cimabué apprécier comme œuvre originale son tableau de *Jésus dépouillé de ses vêtements.* L'attitude de Jésus est d'une excellente facture et quelques détails sont saisis très vivement, notamment de l'ouvrier qui plante la croix.

Au musée du Louvre, son *Saint François d'Assise*, sous une certaine rudesse d'aspect et une grande sobriété de ton, implique pourtant quelque grandeur.

Les sujets épisodiques du bas du tableau sont finement touchés.

En peinture comme en sculpture, l'étude d'ensemble, la richesse de la composition par groupes et en vue d'un effet général est une loi du progrès. C'est à ce point de vue que nous admirerons encore une des œuvres capitales du peintre *angélique, Fra Angelico,* le *Couronnement de la Vierge* qui est au Louvre. L'arrangement de ce tableau, joint à l'harmonie des couleurs d'une douceur exquise, en forment une sorte de page, miniature démesurée, si l'on veut, mais céleste. C'est de cette œuvre supérieure que Vasari disait : « Fra Giovanni s'est surpassé lui-même... dans un tableau... où Jésus-Christ couronne Notre-Dame, au milieu d'un chœur d'anges et d'une multitude de saints et de saintes... si variés par les attitudes et les expressions, qu'on sent à les regarder une douceur et un plaisir infinis... »

« Il faut, disait Michel-Ange, que ce bon moine ait visité le paradis, et qu'il ait eu permission d'y prendre ses modèles. »

Le milieu mystique dans lequel se produisait cette composition remet en mémoire les documents produits par les religieux franciscains, l'hymne de saint François d'Assise que nous avons cité plus haut et les rêveries extatiques de Dante, selon les idées « que les hommes de ce temps-là se faisaient alors de la félicité, du malheur, de l'amour, de la foi, du paradis, de l'enfer, de tous les grands intérêts de la vie humaine ». (H. TAINE.)

C'est toujours la concordance de l'œuvre avec les mœurs et l'état général des esprits, qui en fait la réalité.

En raison de cette concordance, les sujets religieux sont diversement interprétés par la succession des artistes qui s'y sont surtout adonnés. Filippo Lippi par exemple, célèbre par ses aventures, prélude inconsciemment à l'idéal nouveau qu'entrevoyaient les Médicis, et qui devait conduire plus tard à la négation de l'idéal.

Dans ses sujets religieux Filippo Lippi, tout moine qu'il fût, ne s'élève qu'à un sentiment tendant au naturalisme. Ses vierges étaient plutôt des portraits de femmes trop célèbres à Florence, que la vision céleste d'une créature divine. Ses fresques représentaient ainsi des personnages fort peu dignes d'intérêt ou de vénération. La voie demi-mondaine est ouverte.

Bien qu'avec de très précieuses qualités de dessin et d'ordonnance, ses deux tableaux du Louvre manquent de caractère. Le Pérugin, à côté, brille d'un plus vif éclat de couleur et de sentiment.

En même temps que les rêveries célestes d'Angelico de Fiesole montraient la tendance idéaliste de l'art chrétien, la peinture se faisait réelle et vivante avec Masaccio. Vasari dit, en parlant de cet artiste, que tout ce qui a été fait avant lui était peint; mais que tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature même. « Celui-ci, dit M. L. Viardot, diffère entièrement du moine Fiesole. Ses figures ne sont pas des âmes, mais de vrais corps, fermes et précis dans leurs contours et dans leurs mouvements. Masaccio dessine déjà dans la manière de Michel-Ange et de sa force. Par malheur, mort jeune, il n'a laissé que peu d'ouvrages. Parmi tous les musées de l'Europe, celui seul de Munich possède de Masaccio une tête de moine à fresque, un saint Antoine de Padoue en détrempe et sur bois, et le portrait du peintre portant la barette rouge des Florentins, comme Dante et Pétrarque. Même à Florence, le musée ne peut montrer qu'une étonnante tête de vieillard, peinte par Masaccio sur une tuile. C'est à l'église del Carmine de cette ville qu'il faut l'étudier, l'admirer. » Admiration commandée par la sévère composition de fresques, malheureusement inachevées, dénotant une tendance réaliste précoce, sans préparation ou précaution.

On ne peut pas en effet demander à un peintre de cette époque qu'il sorte du domaine religieux, qui alimente alors tous les genres artistiques. Le peintre, l'artiste, n'étaient pas libres de donner carrière à leur fantaisie, il fallait qu'ils traitassent les sujets religieux, les seuls admis par l'Église et les prélats, ou qu'ils continuassent la série d'études se rattachant plus directement aux légendes mythologiques pour les princes et les grands de l'État, seuls capables de rémunérer dignement, en face de la Papauté, les œuvres des artistes qu'ils prenaient sous leur protection ou qu'ils attachaient à leur suite.

Ce dualisme s'accentuera plus tard, et nous verrons, parallèlement à l'idéalisme, le réalisme et le naturalisme se donner plus

ample carrière ; ces deux derniers modes d'expression de la vérité et de la nature, s'élevant en proportion du déclin de leur collatéral.

Fra Bartolommeo, l'un des plus fidèles amis de Savonarole, accuse bien, à un demi-siècle de distance, ce double courant d'idées qui ont entraîné les artistes depuis la fin du moyen âge.

L'un peut s'appeler le mysticisme monastique, l'autre la sécularisation de l'art chrétien. Fra Angelico est la plus complète expression du premier, fra Bartolommeo personnifie le second. Fiesole est le peintre de l'idée, fra Bartolommeo est celui de la forme. Fiesole termine et réalise en lui la dernière incarnation de l'école toscane, Cimabué, Giotto et leurs élèves. Bartolommeo inaugure l'école moderne et renferme les éléments de Masaccio, d'Andréa del Sarte, de Léonard de Vinci.

Fiesole donne par intuition l'idée des conceptions les plus mystiques, des élans sublimes vers le beau absolu, où l'homme sensuel est oublié. Bartolommeo, au contraire, procède d'une manière plus indirecte, plus mesurée, plus lente. Il remonte des effets à la cause, et dans les objets créés, il voit un reflet de la beauté increéée. Il n'atteint pas à l'élévation de Fiesole, mais en s'abaissant à notre nature il l'exulte peu à peu, la transfigure et finit par exprimer l'idée elle-même.

De ces deux courants, celui dont fra Bartolommeo a creusé la pente a été de beaucoup le plus suivi ; il a fait presque oublier l'autre.

Dans ses deux tableaux du Louvre, Bartolommeo annonce bien ses successeurs, ceux-ci l'ont émondé ; il manque de naïveté, mais il représente le grand Art en formation.

Le mouvement de rénovation artistique que nous venons de signaler en sens divers parmi ces premiers peintres du xve siècle nous amène à parler des instituteurs des grands maîtres du xvie.

Parmi eux, nous devons saluer André Verocchio, cité plus haut, qui forma Léonard ; Dominico Ghirlandajo qui forma Michel-Ange ; Pietro Vanucci (1446-1524) de Pérouse (Perugia), d'où lui fut donné son surnom de Perugin, qui forma Raphaël et devint ensuite son disciple.

Nous avons au musée du Louvre quelques œuvres de ces deux maîtres, Ghirlandajo et Perugin, et nous y rechercherons surtout les qualités premières qu'ils ont pu transmettre à leur élève.

Ghirlandajo est ferme et sévère.

Le Perugin, gracieux dans l'arrangement, d'une touche, d'une délicatesse hors ligne dans la composition de ses sujets.

Dans le Grand Salon se trouve une *Visitation* de Dominico Ghirlandajo.

C'est une belle page. La femme prosternée est d'un grand caractère. La couleur en est vive, heurtée même, mais d'une grande vigueur de ton, dominant avec énergie le centre du tableau, sur une échappée de paysage très brillante.

Dans la salle des Sept Maîtres, est encore un très beau portrait, d'une haute vérité : celui d'un clerc d'église, en face d'un jeune enfant. Les verrues du visage, le nez bourgeonné, la « trogne » de l'ecclésiastique sont frappants de justesse et n'ont rien d'*aviné,* ni même de *chargé*. La bonté respire sur cette face égayée par le sourire du jeune enfant qu'elle regarde ou contemple. La couleur en est d'une clarté rare, sur un fond très dégagé.

Des maîtres comme Verocchio, Ghirlandajo et le Perugin ont formé des élèves qui ont rendu définitifs les sentiments, les modes et expressions qu'eux-mêmes avaient surtout ébauchés, chacun selon son caractère. Mais déjà se trouvent posés les principes les plus élevés de l'art de la composition et de l'ordonnance.

Dans leurs formes sensibles, la musique et les arts du dessin, on observe la même rectitude et la même ordonnance.

C'est la plus belle époque de l'invention italienne ; celle qui a produit, dans un espace d'une cinquantaine d'années, des artistes accomplis tels que Léonard de Vinci, André del Sarte, Michel-Ange, Raphaël, Giorgione, Titien et le Corrège, donnant dans leur perfection la mesure de la peinture dite classique, ayant son rang et son caractère propres, qu'elle emprunte aux mœurs de l'état d'esprit desquelles elle dépend.

L'art, de traditionnel qu'il était jusque-là, prend son glorieux essor vers la liberté. Ces artistes qui, pour la plupart, sont à la fois peintres, sculpteurs, architectes ou musiciens, décèlent en même temps des facultés éminemment développées, essentiellement équilibrées.

Léonard de Vinci.

Nous suivons l'échelle ascendante des œuvres de la grande époque de renaissance italienne et la devise même de Léonard: *Vegli*

sempre poter quel che tu debbi, ainsi paraphrasée par Vasari : « Mettre l'excellence sur l'excellence et la perfection sur la perfection, » nous montre assez que nous atteignons au sommet de la grande peinture.

Les œuvres de Léonard sont rares, mais nous trouvons à Paris cinq pages de sa main. Il a passé en France les cinq dernières années de sa vie qu'il achevait, au château d'Amboise, presque dans les bras de François Ier.

Pour payer à Léonard le tribut d'admiration que l'on doit à un artiste de sa valeur, il faut commencer par l'œuvre considérable qu'il a laissée en Italie dans le réfectoire de *Santa Maria della Grazie.* Cette fresque, aujourd'hui fort altérée, est le chef-d'œuvre de son auteur, et je ne pourrais mieux faire que de rappeler l'éloge qu'en donne le peintre Prud'hon.

La *Cène,* dont nous n'avons au Louvre qu'une copie imparfaite, est surtout remarquable par son ordonnance magistrale et par cette difficulté vaincue, si harmonieusement pourtant, d'une expression répétée par la surprise que dut produire sur chacun des apôtres cette parole du Christ : « Un de vous me trahira ! » Il fallait exprimer l'indignation, l'horreur, la tendresse, la loyauté naïve, la candeur, la douleur et l'humiliation. Léonard a su motiver les nuances individuelles du sentiment qui répondait à cette triste affirmation.

Et pourtant ces figures d'apôtres avaient été rencontrées par lui, au coin de quelque faubourg, sur quelque marché ; il y avait trouvé le germe de quelques physionomies caractérisées auxquelles il avait donné une expression en rapport avec la personnalité évangélique de chacun d'eux.

La *Joconde,* portrait de Monna Lisa, est au Louvre. « Monna Lisa était très belle, dit Vasari, et pendant qu'il la peignait, Léonard eut soin de l'entourer de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui l'entretenaient dans une douce gaieté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits. Aussi remarque-t-on dans celui de Léonard un sourire si agréable que cette peinture est plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égal de la nature elle-même. »

Il y a en effet, dans cette figure, une douceur d'expression, un charme de couleur, une force d'attraction, que rien ne peut exprimer.

C'est un merveilleux magicien.

Léonard de Vinci avait bien compris que la figure humaine est

digne de nos regards, mais qu'il ne faut pas mépriser non plus tout ce qui n'est pas l'homme ; c'est pourquoi dans son Traité de la peinture, relevant de sa déchéance l'univers visible, il replace l'homme au sein de toutes les formes de la création.

C'est ce sentiment vrai de la nature qui apparaît surtout en Léonard et qui l'élève au rang des artistes précurseurs. Il est « inventeur précoce de toutes les idées et de toutes les curiosités modernes ; génie universel et raffiné, chercheur solitaire et inassouvi, poussant ses divinations au delà de son siècle jusqu'à rejoindre parfois le nôtre. » (H. Taine.)

Cela donne l'idée de l'état inconscient de l'âme de beaucoup d'artistes de cette époque.

Michel-Ange.

Ces artistes portaient en eux et par leurs croyances la plus haute expression de l'idéal et pourtant on peut trouver chez eux l'affirmation des sentiments réalistes sans lesquels, je l'ai dit, l'art perd sa puissance, je dirais presque sa sanction.

Michel-Ange peut être considéré comme le grand précurseur du réalisme interprété dans sa plus haute acception.

L'idée par sa mobilité même, par ses variétés autant que par ses erreurs et exaltations, peut être sujette aux impressions les plus contradictoires, depuis la sérénité de l'âme jusqu'aux sensations les plus vives du bonheur ou de la terreur.

Il en résulte que l'expression en soi ne constitue pas forcément la beauté ; les altérations momentanées du visage, les contractions excessives de la douleur, la fureur du geste, les spasmes du désespoir, doivent rompre l'harmonie des physionomies et des formes humaines.

C'est avec modération que se sont exprimés les plus grands artistes de cette époque, pensant que la peinture est d'autant plus grande qu'elle s'impose des limites. Ils ont épuré les passions par le sentiment religieux, transfiguré la laideur par la foi.

La perfection de la peinture italienne à cette époque en a fait l'œuvre classique par excellence, ayant son domaine propre, dont elle ne sort pas. Elle dédaigne et néglige le paysage et en même temps elle ne cherche pas à forcer la nature pour lui donner une

expression idéale ou sympathique, autrement dit, selon H. Taine, *les images* ne sont étouffées ni mutilées sous l'idée. Pour elle et d'après Michel-Ange le véritable objet de la peinture est le corps humain.

Les mœurs de l'époque en fournissaient le modèle ; ces mœurs étaient païennes, les costumes d'apparat, les instincts sensuels ou tout pittoresques. La vie de l'esprit ne primait pas la vie du corps.

Les agitations et rivalités intestines en relevaient les courages et affermissaient les cœurs ; la fréquence et l'anxiété des luttes journalières, à main armée, l'usage du poignard, la vie militante, la présence continuelle de l'extrême danger, remplissent l'âme de passions énergiques et violentes.

L'effervescence exubérante du génie italien se révèle alors dans toutes les œuvres ; à ce moment donné, la résultante de l'effort combiné est immense, mais elle se perdra trop tôt en se ramifiant en sens divers et en tendances opposées.

Au-dessus du principe organique de la vie et du sentiment simplement humain, il y a place pour l'idéalisme, chez Michel-Ange, qu'il a su réaliser en toutes ses parties, en restant fidèle à l'expression de la réalité.

Michel-Ange, comme sculpteur, marque ainsi le sommet de l'art italien.

La vérité d'expression, la force majestueuse, il a tout compris. Son *Bacchus ivre,* œuvre de jeunesse, finie avec beaucoup de soin et de délicatesse, est d'un style doux, élégant et coquet. Couronné de lierre et de pampre, il presse des grappes de raisin au-dessus d'une petite coupe dans laquelle cherche à boire en tapinois un petit satyre enveloppé d'une peau de chèvre. La bouche riante, les yeux endormis, toute l'attitude d'un corps qui semble avec peine se soutenir debout, expriment admirablement les effets de l'ivresse.

Un génie d'une pareille puissance devait atteindre à toutes les formes de l'imagination.

C'est d'abord *Moïse,* le divin législateur, calme comme un dieu antique.

Comme œuvre empreinte du sentiment religieux, il faut citer encore la *Pieta* ou la Vierge tenant son fils mort sur ses genoux ; l'expression de ce groupe est pleine et harmonieuse et, comme il l'a dit lui-même pour expliquer la jeunesse du sujet principal : « Cette mère fut une vierge, la chasteté de l'âme conserve la fraîcheur des traits... »

Puis la chapelle des Médicis, gardant encore les tombeaux de ses princes, amis et protecteurs.

D'un côté se trouve le *mausolée de Julien de Médicis*, où la statue de ce duc surmonte les figures du *Jour* et de la *Nuit*.

De l'autre côté est le *mausolée de Laurent de Médicis,* duc d'Urbin, dont la statue est accompagnée de l'*Aurore* et du *Crépuscule*.

Cette statue est connue sous le nom de *il Pensieroso*, le Penseur. Ce Laurent (qu'il ne faut pas confondre avec Laurent le Magnifique), représenté dans ces tombeaux avec tout l'air de la sagesse, et dans l'accoutrement d'un guerrier, fut fort peu digne de ces honneurs. Mais Michel-Ange pensa qu'il convenait mieux à l'art de charmer le spectateur par la beauté et la noblesse de l'image, que de donner une leçon de morale en s'efforçant d'exprimer sur les traits d'un tyran vulgaire toute la bassesse de son âme. Le Titan se faisait humble.

Nous avons au Louvre deux statues de Michel-Ange, *les Esclaves* (n[os] 28 et 29).

Il est impossible de produire un plus grand effet avec des moyens plus simples. Ces deux esclaves sont de même proportion, comme figures latérales ou de face. Le premier est complètement torsionné par la douleur, le second, exténué sous la fatigue. Ils ont une musculature des plus énergiques, un mouvement des plus francs, l'un de prostration, l'autre de résignation, et exhalent l'un et l'autre le plus sombre désespoir. Cette fermeté d'ensemble est du plus bel effet.

Comme peintre :

Dans la *Création de l'homme,* Dieu se présente en un simple apparat d'une puissance céleste environnée des principes créateurs eux-mêmes, d'anges groupés en un faisceau aérien, enlacés dans un voile profond et vigoureux. L'homme, en face de ce groupe, se révèle seul, dans sa nudité et sa force absolument virile, d'une musculature nerveuse et d'une grande fermeté de lignes.

Dans la *Création de la femme,* premier effacement de l'homme en présence de la beauté gracieuse et splendide des formes et attributs de la femme, d'une souplesse et d'une candeur parfaites, en regard du Créateur qui promulgue la loi du genre humain.

Enfin, dans le *Péché d'Adam*, le premier égarement du mal qui va se répandre sur la terre par la désobéissance première et par les luttes du fort contre le faible, prémices de la mort d'Abel.

Ce sont trois belles pages d'une grande sobriété d'effet.

Chez Michel-Ange, comme pour le Dante, la faculté maîtresse est l'imagination, élargie par la puissance créatrice et vivante.

Dans son *Jugement dernier*, les grandes passions se dégagent seules de l'appareil mystique. Ses châtiments sont évoqués par ses haines, les récompenses appelées de ses vœux les plus ardents; sur ce fond de vengeance et de justice, d'inflexible croyance et de foi vive se dessinent les plus dramatiques épisodes.

Un dessin accentué, une peinture hardie, empruntent à la réalité des formes humaines ses mouvements les plus énergiques; les membres contournés, les mains crispées ou suppliantes, les visages radieux ou torturés par d'indéfinissables angoisses, forment des effets et des contrastes d'une vérité frappante, et sont des éléments de force et de grandeur dans cette peinture animée par le souffle d'un génie inspiré, assistant aux douleurs de l'Italie et entendant sa plainte!

Raphaël.

Une autre forme du génie artistique italien, la pureté du goût et la sublimité de la conception, se rencontre en Raphaël.

Je ne crois nullement sortir de mon sujet en faisant à la sentimentalité la part qui lui convient lorsque les sentiments sont vrais, logiques — historiquement ou moralement, — et que l'expression en est juste et complète.

A Florence, Raphaël, jeune encore, se montre déjà « l'âme élue et bien heureuse » (Vasari); le génie inspiré qui pourra seul lutter d'éclat avec Michel-Ange.

Florence fut l'institutrice de Raphaël et, par Raphaël, celle de Rome, où il brille de tout son éclat.

Une fois à Rome, une fois chargé de peindre les Stanze, Raphaël grandit avec sa mission.

Il sut relier la chaîne des temps des croyances des nations, avec un goût et une convenance parfaits.

Il a touché d'une main également sûre les sommets opposés de la religion et de la science, de l'histoire et de la poésie.

Après s'être élevé jusqu'aux abstractions les plus sublimes, il a montré les choses humaines sous un jour qui les grandit sans les

défigurer, et il a mis au service des idées les plus généreuses le génie le plus fécond et le talent le plus complet que le monde ait connu.

En un mot, suivant l'expression d'un poète, il fit de l'Italie « la Grèce de l'Évangile ».

C'est dans les *Chambres* qu'il faut surtout juger la peinture de Raphaël.

La seconde salle, qui se nomme *Camera della seccola d'Atène,* est celle dans laquelle il montre toute la hauteur à laquelle il put atteindre.

D'un côté, la *Dispute du Saint-Sacrement;* de l'autre, l'*École d'Athènes.*

La première, dont le titre n'indique point clairement l'objet, est une image poétisée du concile de Plaisance, qui termine par une sorte d'arrêt souverain les controverses élevées qui intéressaient son époque.

Je ne cherche pas le paradoxe sur le nom de Raphaël, mais n'est-il pas vrai que la question qu'on y traitait (il s'agissait du sacrement de l'Eucharistie) présentait à ce moment une opportunité qui nous échappe aujourd'hui? C'est donc une page d'histoire.

Dans ce concile où sont assemblés les hauts dignitaires et les docteurs du temps, Dante siège parmi ces docteurs de l'Église non loin de Jérôme, d'Augustin, d'Ambroise, avec Thomas d'Aquin, Bonaventure, Duns Scott, Nicolo di Lara, Savonarole lui-même, et Raphaël s'est peint avec le Perugin sous des figures de prélats. Il y a donc là, en dehors du groupement des personnages et de la grande conception qu'ils vivifient, une galerie historique reposant sur une réalité des plus intéressantes.

On ne saurait assez louer la variété et la puissance des sentiments qui font vivre tous ces personnages.

Dans l'*École d'Athènes,* qui fait face à la *Dispute du Saint-Sacrement,* l'ordonnance est magnifique encore : l'architecture est en parfaite harmonie avec l'importance du sujet.

L'École d'Athènes est l'histoire de la philosophie, comme la Dispute du Saint-Sacrement était l'histoire de la religion chrétienne. L'une et l'autre prouvent l'esprit libre d'un grand artiste pour lequel la foi n'est pas lettre morte.

Passant de ces vastes sujets à des compositions plus restreintes,

du moins comme étendue, le Louvre nous présente dans la *Sainte Famille* non pas une œuvre seulement attachante et grandiose, mais, dans une toile d'une profonde harmonie de dessin et de couleur, nous voyons la divination de la famille, la condensation du sentiment humain et naturel.

Dans un admirable groupe d'ensemble se trouvent réunis les portraits : d'une mère, divine si vous voulez, mais d'une mère, et pour nous, c'est assez[1]; d'un père, de leur enfant et d'autres personnages qui leur tiennent par les liens de l'affection ou de la consanguinité. Le seul attribut étranger à la vie intérieure est l'ange qui est venu jeter des fleurs sur ce groupe enchanteur pour en exprimer la sanctification.

Quant à la peinture en elle-même, quelles belles études de tonalités! un modelé, une dégradation des couleurs choisies dans une simplicité parfaite et qui, partant des teintes les moins heurtées, se fondent à la lumière avec une délicatesse infinie!

On ne peut pas confiner au musée du Louvre l'importance et l'immense variété de l'œuvre de Raphaël. Le Louvre possède cependant une très riche collection des productions de ce grand peintre.

Elles ne comportent pas toutefois l'originalité ni la puissance des œuvres de sa nationalité propre, c'est pourquoi nous devons jeter un coup d'œil plus rapide sur les seules toiles que nous possédions, telles que de très beaux portraits du temps et notamment celui de Jeanne d'Aragon, suave image princière.

Partout, dans l'œuvre de Raphaël, on retrouve cette recherche de science et de vérité.

Nous la retrouvons dans ses autres compositions universellement reproduites : ses *Madones,* la *Vierge à la chaise* et *autres Vierges (de Raphaël),* le *portrait du pape Jules II,* du palais Pitti ; au sens profane, dans le portrait du *Joueur de violon,* à Rome ; dans celui de la *Fornarina,* cette admirable beauté funeste dont l'égoïsme et la jalousie abrégèrent, dit-on, les jours précieux du plus grand des peintres. Quelle puissance de vérité et quelle simplicité de moyens, pour rendre cette éblouissante femme, cette œuvre de chair qui a nom la Fornarina!

Cette préoccupation de la vérité, on la trouve à un degré voisin

1. L'étude de cette femme, qui a été conservée, est le portrait en esquisse d'une femme du Transtévère.

du sentiment réaliste dans la *Tentation d'Adam,* au Vatican. Nos deux premiers parents bibliques ont à la fois la pose la plus abandonnée et la plus attractive au sens même de la provocation et de la sensualité. La personnification du serpent sous des traits de femme enroulée autour de l'arbre de science et leur présentant la pomme n'est pas faite pour en attéuuer l'impression naturaliste entrevue seulement.

Cette préoccupation du grand artiste de relever, d'idéaliser tout ce qu'il touche, est la marque indélébile de son génie. Raphaël avait en lui tous les dons naturels qui le portaient à cette sélection du vrai, du bien, du beau, qui est la limite extrême, l'excellence de l'œuvre d'art.

Sa placidité est une halte dans la mobilité des événements contemporains.

Le génie de Raphaël alla grandissant jusqu'à sa mort hâtive et désolante. Il éclate dans sa dernièré œuvre : *la Transfiguration.*

Le tableau de la Transfiguration fut placé au-dessus de sa tête lorsqu'on l'exposa mort sur son lit de parade. Il fut porté processionnellement à ses magnifiques funérailles comme une sainte relique, au milieu de la désolation de ses élèves et de la douleur générale. C'est le tribut payé à son grand génie; mais après lui, après Michel-Ange, son émule, l'école d'importation romaine s'éteignit pour ne plus renaître.

L'idéal était atteint; la pente irrésistible de l'imitation et de la recherche dans l'affectation est le symptôme d'une décadence irrémédiable dans ses successeurs.

Jules Romain, son élève de prédilection, malgré une grande dextérité et une grande souplesse dans son talent d'imitation et même de collaboration, a déjà perdu la pureté du style et du coloris.

Michel-Ange et Raphaël résument supérieurement la grandeur de l'art italien à son apogée : l'un et l'autre se rapprochant et s'identifiant avec la nature par la réalité et la variété des formes vivantes.

C'est précisément parce que l'on trouve en eux cette harmonie du sens naturel, de la vérité plastique et du plus pur accent vers le beau idéal, que l'on peut les proclamer grands maîtres.

Cela ne veut pas dire que l'art italien ait épuisé en eux sa sève puissante et débordante, mais c'est surtout parce qu'ils personnifient

et réunissent en eux-mêmes ces deux grandes acceptions de l'art universel, le Réalisme et l'Idéalisme.

Les autres écoles, en se spécialisant en face d'eux ou après eux, confirment la vérité de ce sentiment.

J'ai insisté sur le mérite des œuvres de ces deux maîtres parce qu'ils sont les plus grands entre les grands et qu'ils précisent bien l'un et l'autre les aptitudes spéciales des artistes italiens comme celles des grands poètes dans l'expression de la vérité plastique, des sentiments amoureux et des beautés de la forme unies à la majesté de l'ordonnance.

Nous retrouvons ces qualités dans les poètes de la grande époque de la Renaissance.

La poésie amoureuse se distille dans les œuvres postérieures à Dante et Pétrarque (*le pétrarchisme*), trop souvent sceptique et d'un égoïsme glacial; les Nouvelles de Boccace, le *Décaméron,* scintillent pourtant au soleil de l'Italie; un mouvement artistique se développe, sous des influences locales: — la famille des Médicis à Florence, la papauté à Rome: — et surtout par l'expansion de l'esprit de la Renaissance, des lettres et des arts grecs et latins, qui débordent sur le sol italien. La Renaissance trouve en Italie une semence absolument féconde et c'est sur l'arbre chrétien que vient se greffer, avec vigueur, le sentiment païen et profond de la poésie et des arts de l'antiquité.

Cette traduction païenne des chefs-d'œuvre de l'époque s'accuse chez la plupart des grands artistes, le goût public s'y rattache, et les étrangers eux-mêmes s'en imprègnent avec une telle puissance que le contre-coup s'en ressentira longtemps encore en France, en Allemagne et jusqu'en Angleterre.

Une réaction devait pourtant se produire en faveur de l'originalité native; elle est l'effet des ferments nouveaux qui surgissent dans l'élément purement populaire.

Savonarole s'est exprimé ainsi : « Souvent le tyran, surtout dans les temps d'abondance et de repos, occupe le peuple de spectacles et de fêtes, afin qu'il pense à lui-même, non au maître... afin que les citoyens soient incapables de gouverner la cité, et que lui seul ait les rênes, se montrant seul capable de les tenir. »

Mais le temps des réformes n'est pas encore venu; les contes joyeux, les jeux d'esprit, la renaissance du savoir et de l'art restent le domaine des princes et dés prélats, parmi lesquels brille au premier rang la famille des Médicis.

La renaissance italienne se développe sur un sol remué profondément par la foi religieuse qui s'y est implantée comme conséquence de l'unité romaine en y reprenant, à son profit, les traditions de domination cosmopolite et universelle du peuple romain.

A la foi succèdent les souvenirs poétiques, les doctrines de l'ancienne philosophie, « le scepticisme dans les esprits, l'épicuréisme dans les âmes » (J. ZELLER). Aux aspirations chrétiennes se substituent l'égoïsme princier, la mollesse et la servitude italiennes, le faste de l'Église, les prodigalités des grands, cardinaux et seigneurs, l'influence corruptrice et enjouée, les grands problèmes évités, les doutes accrus; les traditions rompues sont remplacées par l'épicuréisme de Lucrèce, les poésies d'Horace et Tibulle ou la lascivité d'Ovide. Le paganisme et l'érudition ont pris la place des vertus chrétiennes et du patriotisme.

Les exemples en sont nombreux.

Pierre Riario, neveu de Sixte IV, donnait des banquets où, disent les contemporains, « brillait tout le luxe des Étrusques, et qui surpassaient en somptuosité les festins des païens ».

Pour Léon X, c'est un homme de goût qui aime le beau latin et les épigrammes ingénieuses; mais il ne s'abstient point pour cela du libre plaisir et de la franche joie physique. Autour de lui, Bembo, Molza, l'Aretin, Baraballo, Querno, quantité de poètes, de musiciens, de parasites, mènent une vie peu édifiante, et d'ordinaire leurs vers sont plus que lestes; le cardinal Bibiena fait représenter devant lui une comédie, *la Calandra,* qu'on n'oserait jouer aujourd'hui sur aucun théâtre. Lui-même s'amuse à faire servir à ses convives des mets en forme de singes et de corbeaux.

Il a pour bouffon un moine mendiant, Mariano, mangeur terrible « qui avale d'une bouchée un pigeon bouilli ou rôti, et peut, dit-on, engloutir quarante œufs et vingt poulets ». Il se plaît aux grosses gaietés, aux imaginations fantastiques et burlesques; la verve et la sève animale surabondent en lui comme chez les autres; il chasse avec passion, botté, éperonné, le cerf et le sanglier dans les coteaux sauvages de Civita-Vecchia; et les fêtes qu'il se donne ne sont pas plus ecclésiastiques que ses mœurs.

Un secrétaire du duc de Ferrare, témoin oculaire, décrit ainsi l'une de ses journées.

« J'ai été à la comédie dimanche soir; monseigneur de Rangoni me fit entrer où était le pontife avec ses jeunes et révérendissimes cardinaux, dans une antichambre de Cibo. Sa Sainteté se promenait, laissant s'introduire tels et tels dont la qualité lui convenait, et, une fois arrivés au nombre qu'il avait déterminé, on se rendit au local destiné à la comédie; notre Saint-Père s'était placé à la porte, et sans bruit, en donnant sa bénédiction, il en permettait l'entrée à qui bon lui semblait... »

L'image la plus complète de l'Italie à son entrée dans le XVIe siècle est le poème d'Arioste, *Roland furieux*.

La souplesse de ce génie s'accorde avec la facilité italienne dont elle est un reflet pour représenter les personnages du temps et du pays, qui y sont mis en lumière et groupés suivant leurs brillantes qualités, ou leurs vices honteux, comme une nouvelle peinture de l'Italie aventureuse.

Le sort des princes et républiques est encore en jeu, au milieu de la tourmente qui les livre tantôt à leurs ennemis, tantôt aux conquérants du dehors. Leur vie toute composée d'intrigues et de combats, de plaisirs et de violences, est le texte d'une œuvre multiple et profondément italienne.

Nous retrouvons donc ainsi partout la réalité du moment et la vérité permanente.

Le *Roland furieux,* de l'Arioste, est une épopée brillante, évidemment; elle résume les poèmes du moyen âge qui ont chanté Charlemagne, ses preux et Roland, le héros préféré. Elle donne de plus à ses personnages cette grandeur chevaleresque qui plaisait aux lecteurs de son époque.

L'intérêt en est vif et entraînant. Les fictions sont fantastiques et très colorées; mais à peine s'y repose-t-on par moments sur quelque paysage agréable et varié, ses héroïnes n'ayant pas le temps d'y poser, appelées qu'elles sont toujours par de nouvelles aventures plus prodigieuses que possibles et réelles.

La folie de Roland forme, dans cette fantasmagorie de tous incidents, un tableau bien compris et vrai dans son principe. Roland, le Roland de l'Arioste, pouvait-il ne pas avoir la raison troublée lorsque, cherchant son ennemi Mandricard, il va trouver les preuves de la fai-

blesse d'Angélique, de cette femme qu'il a tant respectée? Il les lit sur les arbres, sur les rochers où les deux amants ont écrit ce que Roland voudrait se dissimuler à lui-même ; il reçoit d'un berger la confirmation de ce qui n'est que trop sûr. Il assouvit sa première colère sur la fontaine où les coupables se sont arrêtés, sur le rocher, sur les inscriptions odieuses. La solitude, le silence, l'excès du chagrin mettent le comble à sa passion jalouse : la peine passe la mesure de la raison qui succombe.

« Angélique, Médor, il voit ces deux noms liés de cent nœuds, gravés en cent endroits. Autant de lettres, autant de clous qu'Amour lui enfonce dans le cœur... »

« ... Croyez-en un homme qui en a fait l'épreuve : c'est la douleur qui passe toutes les autres. Son visage s'abat sur sa poitrine, son front a perdu toute fierté ; il ne trouve ni voix pour la plainte, ni larmes pour son désespoir. »

Le récit du berger racontant comment la fille du plus grand roi d'Asie est devenue l'amante d'un page met le comble à sa honte.

« Cette conclusion fut le coup de hache qui lui abattit la tête : ce bourreau d'amour était enfin rassasié de cruautés. Roland tâche de cacher sa peine, mais celle-ci lui fait violence et se montre en dépit de lui. Par des larmes et des soupirs il faut, bon gré mal gré, qu'elle éclate. »

Il veut reposer sur le lit du berger, mais il songe que ce lit était celui des coupables ; il se dresse en pied comme un voyageur qui a marché sur un serpent. Il prend ses armes, son destrier et se précipite dehors au plus fort de la nuit : ce sont encore des cris et des hurlements qu'il pousse. Et il se raconte à lui-même son tourment :

« Je ne suis plus, je ne suis plus ce que je parais : l'homme qui était Roland est mort et sous terre... Je suis son esprit séparé de lui, qui va par les supplices de cet enfer, afin que cette ombre qui reste de lui soit un exemple à ceux qui mettent en Amour leur espérance. »

Après qu'il a épuisé sa fureur sur les arbres et sur la source qui lui racontent son malheur :

« Accablé, sans force, il tombe enfin sur l'herbe ; il fixe ses regards au ciel et ne prononce plus un mot. Sans nourriture, sans sommeil, il voit trois fois le soleil poindre et se coucher. Sa douleur ne cessa de croître jusque-là qu'elle le jeta hors de sa raison. Le quatrième jour, pris d'une extrême fureur, il arracha de sa poitrine et cotte, et maille, et plastron.

« Ici tombe le heaume et là son écu ; au loin le harnais, plus loin encore le haubert; toutes ses armes restèrent dans la forêt, dispersées. Puis il déchira ses vêtements et montra dans sa nudité sa poitrine velue, son ventre, son dos, et alors commença la grande folie, la folie si affreuse que d'une autre semblable on n'entendit jamais parler. »

Cette narration est dramatique, on y sent le souffle de la passion, et les dernières stances sont naturelles comme si elles coulaient de source.

Elle développe deux tristes vérités : les épreuves d'une jalousie justifiée, conduisant à une démence foudroyante.

Roland furieux nous explique une époque ; il nous fait assister à la fin du xve siècle et aux débuts du xvie siècle en Italie. Ce pays, troublé jusqu'alors par les rivalités de toutes les principautés ou États qui s'affirment, se dégage du chaos.

Le sang afflue par tous les principes d'action du génie italien. Les arts se développent sur ce sol fertilisé avec une indépendance et une universalité qui resteront à jamais mémorables dans l'histoire de la civilisation.

Des tentatives d'union sont faites en vue d'une confédération des principaux États de la Péninsule, dues aux efforts de plusieurs papes, avec l'appui de Florence et de Milan, satellites de Rome, et semblent préparer une époque aussi fertile que brillante, éclatante surtout par l'accroissement des progrès pacifiques.

L'historien Guichardin le proclame ainsi au début de son *Histoire d'Italie,* un peu dithyrambique :

« L'Italie n'avait jamais joui d'une aussi grande prospérité, ne s'était jamais trouvée dans un état aussi désirable que celui où elle se reposait, avec sécurité, l'année du salut chrétien 1490, et les années qui avaient précédé celle-là et qui la suivirent. Vivant, en effet, dans une paix profonde et dans une parfaite tranquillité, cultivée dans les lieux les plus montueux et les plus stériles, non moins que dans les plaines et les régions les plus fertiles, n'étant soumise à d'autre domination qu'à celle des siens, non seulement elle abondait en habitants, en marchandises, en richesses, mais elle était illustrée par la magnificence de plusieurs princes, par la splendeur de beaucoup de nobles et belles cités ; elle florissait en hommes qui excellaient dans l'administration des choses publiques, en nobles esprits formés à toutes les doctrines ; elle brillait par les arts et par l'industrie, et, ornée de tant de dons, elle avait, à juste titre, la célébrité de la renommée la plus éclatante auprès de toutes les nations. »

Ce ciel limpide du panégyriste s'assombrit bien vite.

Cet heureux accord fut bientôt troublé par des accidents naturels et des intérêts contraires fatalement exploités.

La haine des étrangers, les tendances patriotiques de l'époque, les invectives contre les vainqueurs, le besoin d'une régénération complète s'accusent dans ces strophes du poème (CXVII) :

« O sentine de tous les vices, dors-tu, Italie engourdie dans l'ivresse, et peux-tu supporter que tantôt cette nation, tantôt cette autre, qui furent tes esclaves, te réduisent à la domesticité?... »

« Et toi, grand Léon, qui portes le lourd fardeau des clefs du Ciel, ne laisse pas noyée dans son sommeil ton Italie, si tu as la main dans ses cheveux. Tu es le berger ; Dieu t'a donné à porter le bâton pastoral et t'a choisi ce nom fier afin que tu rugisses, afin que tu étendes les bras et défendes ton troupeau contre les loups. »

L'avertissement était éclatant ; mais il ne pouvait arracher cette nation à la convoitise de l'étranger, entretenue par les rivalités de ses princes, par l'ambition et l'avarice des grands, « de la bête cruelle, odieuse, repoussante qui fait tomber les remparts, ouvre les portes des villes, tient les clefs du Ciel et de l'abîme ». (XXVIe chant.)

Pour comble de désolation, l'influence espagnole a importé en Italie les poursuites de l'Inquisition favorisées par les papes Paul III et Paul IV, et dès lors « une peur abrutissante, une dévotion bigote et anxieuse envahissaient cette Italie si gaie naguère, si tapageuse et si exubérante de vie, d'essor et de génie ». Pour deux siècles, le sombre génie espagnol va régner sur la péninsule sœur.

Dès lors, aussi, la ligne de démarcation est profonde entre les races latines et germaniques, entre le Nord et le Midi. Malgré l'influence latine résultant d'une longue étude, la poésie et les arts se diversifient complètement en chaque contrée.

La France demeurera l'intermédiaire naturelle, par sa situation et son génie, comme synthèse et trait d'union des deux principes. C'est ce que nous appelons son rôle providentiel.

La fin du XVIe siècle nous représente les temps éprouvés qui ont succédé à la chute des libertés civiles et amené la réforme de l'Église ; l'Italie à son déclin, sous l'influence de l'Arétin et de son scepticisme odieux ; l'Arétin et Machiavel, tour à tour secrétaires de la république de Florence.

« D'un bout à l'autre de son histoire, l'Italie offre le perpétuel contraste du plaisir et du crime. La férocité y subsiste à côté de toutes

les délicatesses de l'esprit et de tous les raffinements de l'élégance. Quels que soient le luxe des arts, le génie des poètes, la splendeur des fêtes, l'éclat des cours princières et la politesse extérieure des relations sociales, on y aperçoit partout des taches de sang. » (A. MÉZIÈRES.)

Le réalisme brutal se fondant au naturalisme grossier.

Il faut arriver jusqu'au Tasse pour ressentir un amollissement des mœurs.

L'union de l'art moderne et de l'art antique, accomplie dans le poème de l'Arioste, s'accuse davantage dans le poème du Tasse, plus quintessencé.

Ici seulement l'art antique domine comme marque de l'esprit de la Renaissance.

Le faste et les œuvres d'art étaient alors de mise en toutes les nations.

Léon X, dans tout l'éclat de son ambition résolue et somptueuse, François Ier et Henri VIII d'Angleterre (le camp du Drap d'or), Charles-Quint, dans l'avidité de leurs compétitions, et le luxe débordant de toutes parts jusque dans les villes principales des Pays-Bas.

Mais c'était aussi l'époque des premières menaces des églises réformées.

Le retour au paganisme formait une des tendances de la renaissance italienne. L'esprit de prodigalité, d'intempérance, de sensualité, qui s'étendait partout, allait diriger les princes et les artistes, et battre en brèche les souverainetés alors consacrées.

Savonarole, que j'ai déjà cité, ne s'y était pas trompé ; il avait dit aux Florentins : « Votre vie est une vie de porc, elle se passe toute au lit, dans les commérages, sur les promenades, dans les orgies et la débauche. »

Rome aussi devait s'amoindrir sous les papes inféodés à la politique impériale.

La décadence s'accusait ainsi par les secousses répétées, les rivalités odieuses, et dans l'omnipotence du chef d'un empire trop vaste pour une seule couronne.

CHAPITRE II

LES DIVERSES ÉCOLES ITALIENNES

Pour la peinture, les genres se bifurquent surtout à partir des deux grands maîtres que j'ai essayé de caractériser autant qu'il m'a été possible pour l'éclaircissement de ce sujet.

Les écoles italiennes, unifiées dans leur grandeur native par la grande école florentine-romaine que nous venons d'observer, se désignent ordinairement par les provinces diverses qui les ont vues se développer.

Il y a là des causes spéciales, des données climatériques ou provinciales, des tendances diverses, des aptitudes différentes qui ont porté leurs fruits et donné une dénomination variée à un morcellement accusé dans leur ensemble par les mœurs et par l'histoire.

L'*école lombarde,* l'école du Nord, s'est concentrée dans une étude élargie du sentiment purement humain, dans une expression de la beauté que les œuvres de Luini, de Mantegna et du Corrège ont poussée au plus haut degré.

L'*école vénitienne* s'est attachée aux splendeurs du coloris, à l'éclat des tonalités, à la vérité des accents, aux prodigieuses ressources de la décoration d'ensemble par lesquelles brillent les toiles de Giorgione, du Titien, du Tintoret, de Véronèse et de Canaletto.

L'*école bolonaise* a cherché une voie nouvelle dans l'amplitude des sujets, dans l'adjonction du paysage comme élément constitutif de l'œuvre elle-même, dans les accessoires de monuments ou d'attributs artistiques. Ces principes, adoptés et préconisés par les Carraches, ont laissé pour principaux interprètes le Dominiquin et le Guide.

Enfin, le réalisme accentué ou violent s'est donné carrière dans le Caravage et dans l'*école napolitaine.*

Cette galerie des grands peintres italiens fournit à l'art lui-même, sans autre acception d'école, les données les plus formelles et la raison de ses progrès et vicissitudes.

École lombarde.

Une haute originalité et une grande illustration s'attachent à Mantegna, son premier représentant sérieux.

Par cela même et pour son réalisme, je préfère, de beaucoup, des divers ouvrages que le Louvre a recueillis, le *Calvaire.*

Le *Calvaire a tempora* n'offre pas moins une admirable fermeté de dessin qu'une profonde expression de sainte tristesse.

Au centre des crucifiés, torsionnés dans les affres de la mort, Jésus-Christ seul est calme et divin; le groupe des femmes s'abandonne à une désolation profonde; les soldats, chacun à leur poste, sont bien en situation; le porte-étendard, bien campé; le cavalier, levant la tête, surveille cette triste scène; les joueurs d'osselets, indifférents à ce qui se passe autour d'eux, sont actionnés à ce seul jeu. Les deux soldats sortant, l'un à mi-corps, l'autre de la tête seulement, du tombeau, sont d'une touche vigoureuse et d'une expression aussi naturelle que saisie au vif de l'action. On dit que le soldat qu'on voit à mi-corps sur le premier plan est le portrait de Mantegna. Le fond du tableau est bien en harmonie avec cette scène lugubre.

Le mouvement et la vigueur sont les qualités maîtresses de Mantegna.

On ne peut expliquer que par les exigences du temps les formes allégoriques, mais trop adulatrices, de ses trois autres tableaux exposés au Louvre, où se distinguent pourtant de précieuses qualités :

La Sagesse victorieuse des Vices; le *Parnasse* et la *Vierge à la Victoire.* Il y a là un certain maniérisme dans les apprêts qui leur enlève toute réalité.

Dans une gamme différente, le Corrège vise surtout au pittoresque, à l'éclat du coloris, à la splendeur des chairs, on pourrait dire déjà à l'expression sensuelle.

AU MUSÉE DU LOUVRE

L'Antiope (le *Sommeil de*). — Il n'y a plus ici que des chairs, féminines, juvéniles ou d'une mâle énergie.

L'abandon d'un sommeil lascif s'épanche et se résout en promesses au dieu qui la veille.

Mariage mystique de sainte Catherine. — C'est une page de jeunesse. La mère et la sainte qui l'assiste se mirent dans la contemplation de l'enfant sous l'œil riant et sympathique du mystique Époux; les simples figures complètent un ensemble plein de vie, de grâce et d'effet lumineux, mais déjà empreint de cette tristesse amenée par le sort actuel de l'Italie.

Corrège a su se maintenir dans cette suprême élégance que l'on ne peut encore appeler de l'afféterie; son talent merveilleux est rehaussé de cette science du clair-obscur et du modelé, qui se cache, tant elle semble naturelle, sous l'apparence d'un heureux instinct et d'une réussite d'inspiration.

Enfin il se dévoile tout entier à nos yeux dans la simplicité native, avec l'harmonie exquise que composent, en s'unissant, le charme de la forme et la magie du coloris.

Les Coloristes. — École vénitienne.

S'il est un art qui se soit assoupli au besoin de plaire par le simple éclat de sa couleur et de ses touches vives et claires, comme le bleu de son ciel et le miroitement de ses lagunes, c'est sans contredit l'art vénitien.

Il parle plus à l'œil qu'à la pensée: c'est un tapage qui ne va pas au delà, mais qui n'est pourtant pas sans charme. Il excite l'expression naturelle de la sensibilité visuelle.

Ce sont les deux frères Bellini qui commencent le cycle de la riche et féconde école vénitienne. Giovanni est le maître de Giorgione et du Titien.

Pour les peintres, il y a des généalogies d'atelier, comme il y a des généalogies de famille, et l'école vénitienne doit vraisemblablement aux Bellini cette correction de dessin, cette sagesse dans l'exécution, cette recherche du goût et le respect du procédé tech-

nique, en même temps que la couleur éclatante et naturelle qui la distinguent entre toutes.

Les compositions de Giorgione, faites pour le charme des yeux, sans autre préoccupation du sujet et de la pensée, notent encore la progression de l'expression sensualiste.

AU MUSÉE DU LOUVRE

Le *Concert* me paraît être un motif aux déploiements des formes et chairs splendides des deux femmes nues : l'une, vue de dos et se mêlant au concert ; l'autre, debout, dans une pose de trois quarts, des plus souples, sont également provocantes aux regards. Les deux musiciens n'en paraissent pourtant pas émus.

Si par cela même, la Musique est le thème principal de la composition, on comprend peu la distraction de la femme puisant de l'eau à la margelle.

Quoi qu'il en soit, ce groupement nous offre la plus grande harmonie de contours et le plus grand charme de couleurs brillantes et de clair-obscur.

Le fond, indifférent à la scène, est d'une tonalité sourde, faite pour lui donner plus de relief et d'accent.

Le *Saint Sébastien*.

Même splendeur de coloris que dans le précédent tableau, mais il y a encore ici une singulière digression du sujet principal, en tant qu'il représente ou *saint Sébastien percé de flèches,* ou *sainte Catherine en adoration devant la Vierge;* l'une et l'autre rachètent par leur beauté, celle de la femme, une sorte d'incohérence dans l'interprétation du sujet consacré surtout ; ici encore, c'est la femme dans son simple attrait et le rayonnement d'un visage frais et jeune. De fait, il n'en résulte pas moins une œuvre, sinon une composition superbe.

Vienne possède un tableau fort original également, que l'on désigne sous le nom des *Trois arpenteurs*, qui sont plutôt trois astrologues; c'est une composition noble, vigoureuse, entourée d'un excellent paysage, mérite alors fort rare en Italie.

Sans trop presser son sujet, Giorgione est donc une haute individualité. A son talent de peintre, il joignait celui d'être musicien de grand mérite. Son portrait, à Munich, fait par lui, lui donne une physionomie ouverte, noble et intelligente.

De Giorgone au Titien, il y a la progression d'un talent qui se cherche, de la plus grande preuve d'aptitudes, à un talent consommé, sûr de lui, qui se résume en son génie puissant dans une *maestria* du style et de la perfection.

Sa fécondité, son *ubiquité*, sont un sujet de profond étonnement pour les artistes modernes. et son grand âge, toujours appliqué au travail, a pu justifier cette *annotation* du livre de Vasari.

« Il absorba ses devanciers et ruina ses successeurs. »

Son œuvre entière, même au musée du Louvre, leur donne raison tout au moins par son universalité.

AU MUSÉE DU LOUVRE

Les *Disciples d'Emmaüs.* — Pour les disciples d'Emmaüs, Titien a dû modérer sa manière. Le Christ (Charles-Quint) est calme et doux; l'apôtre, qui à sa gauche écoute ses enseignements, a déjà la gravité d'un docteur de la loi. Le pèlerin est le cardinal Ximenès; le servant, Philippe II, se désintéresse de la Pâque avec une placidité parfaite; l'enfant, au contraire, y prend un très vif intérêt.

On reconnaît pourtant la touche brillante du peintre, dans le vêtement éclatant de l'enfant, dans tous les détails accessoires et jusqu'au chatoiement de la nappe du repas.

L'*Homme au gant.* — La vie déborde de cette figure altière et légèrement brunie; la placidité du maintien en exprime toute la noblesse. Tous les tons forment la gamme juste des objets qu'ils représentent en une progression naturelle, depuis l'habit sombre jusqu'à la tête très éclairée; main, gant, chemise et médaillon.

Le *Couronnement d'épines.* — Le Christ est peint dans un sentiment d'affliction accablante sous les coups et injures des soldats qui le blessent avec une fureur d'action et de mouvement des plus énergiques. Cette scène vous émeut, vous *empoigne* vivement: le jeu des lumières et la savante gradation des couleurs ajoutent à cette impression toute violente et dramatique.

Le *Concile de Trente.* — Intéressant par son sujet qui est un événement historique capital.

Composition pittoresque, d'une certaine solennité plus exté-

rieure que profondément religieuse. L'assemblée des évêques en mitre blanche, majestueuse et imposante, est pourtant dominée et sans doute dirigée par l'opinion des légats impériaux et pontificaux, par l'influence du pape et de sa camarilla.

Laura di Dianti (communément la Maîtresse du Titien). — Quelle franchise de coloration, quelle correction de lignes, quelle suavité de contours, répandues sur toute cette figure ! quel éclat sur cette admirable chevelure ! quelle merveille de clair-obscur dans la tête du seigneur qui lui présente le miroir qui la reproduira dans toute sa grâce et sa beauté !

Allégorie (la *Cassette*). — On pourrait aussi bien dire scène réaliste dont l'allégorie est transparente; moralement on peut s'en plaindre, mais l'art n'y perd rien. Le guerrier sous son armure ne payera jamais un prix suffisant le plus simple attouchement d'une beauté si parfaite. — Idéalisation d'un côté, vice de l'autre. — Effet double, qui ne peut se comprendre que chez un artiste de premier ordre, et confinant au naturalisme.

Jupiter et Antiope. — Dans son sommeil profond, Jupiter la découvre; le corps resplendit de grâce et d'abandon dans la rusticité des personnages accessoires, dans la vigueur de ton de tout le paysage.

Terminons par la *Mise au tombeau*, qui résume les qualités de grand style et de forte exécution du maître vénitien.

Le Christ, dans un clair-obscur profond, est porté par deux de ses disciples, et soutenu par un troisième sur le milieu du tableau. Les femmes assistent à cet ensevelissement avec une profonde vénération et une sainte horreur.

La couleur y est largement distribuée. Les vêtements du disciple qui tient, en avant, la tête du Christ, est étonnante d'éclat dans sa rude simplicité; la trame du tissu se sentirait au toucher. Les chairs de celui qui porte les pieds sont d'une chaude tonalité brunie qui donne du relief à toute l'action; l'assistant du fond, dans une note plus douce de clair-obscur, est encore d'une grande énergie.

Toutes les œuvres du Titien ont une expression vraie, forte, magistrale, une *maestria* qui peut s'appliquer à tout ce qu'il a produit. « Cet homme, disait Tintoret, peint avec de la chair broyée. »

Le mot est pittoresque et traduit justement et énergiquement l'impression ressentie par la vue de ces œuvres.

Le Titien résume en sa personne toutes les brillantes qualités de l'école vénitienne concentrées dans des dons merveilleux de nature, exprimant la beauté des formes extérieures et sensibles, la couleur et le grand relief des figures, l'élégance et la noblesse des poses, la grâce dans toute son acception la plus large et humaine.

Il serait difficile de juger complètement l'œuvre de Tintoret par la seule inspection de ses tableaux du Louvre. Les Vénitiens disaient de lui : « Nous avons trois Tintoret, un de bronze, un d'argent et un d'or. » Tout au plus avons-nous au Louvre le Tintoret d'argent.

Toutefois, peut-il suffire à donner l'idée de sa merveilleuse facilité qui se développe dans les œuvres restées dans sa patrie ; comme un décor splendide où l'art du coloris est poussé à un degré prodigieux (le miracle de Saint-Marc, dit le miracle du Tintoret).

Il tient donc bien du sentiment artistique national ; et la chaîne n'est pas interrompue par lui du Titien à Véronèse.

AU LOUVRE

Une petite toile, non cataloguée, représente un *Christ au tombeau.* Les anges attendent la résurrection prochaine. Le corps a la lividité du cadavre et donne ainsi, à cette œuvre réduite, l'expression de fermeté qui n'est égalée par aucune du même genre.

Il faut retenir pour le Tintoret l'amplitude du mouvement ; la peinture italienne s'accroît ainsi de tous les attributs de la réalité.

Ses autres tableaux du Louvre, notamment : son *Portrait* et *le Paradis*, s'éteignent aux feux de ses compatriotes.

La fulgurence du décor s'épanouit tout entière dans Véronèse.

Pour les *Noces de Cana* par exemple, on ne sait ce que l'on doit le plus admirer : de l'ordonnance magistrale de la composition, du prestige du coloris, ou de cette préoccupation du sentiment historique qui l'a incité à nous transmettre la figure entière des personnages du temps, si intéressants pour la postérité.

François Ier, Charles-Quint, le sultan Soliman Ier, Éléonore d'Autriche, reine de France, Marie la Catholique, reine d'Angleterre, la marquise de Guast, le marquis de Pescaire, le célèbre Vittoria Colonna, sa femme, etc. On a reconnu aussi, avec plus de certitude, dans le groupe des musiciens placés au centre de la longue table en fer à cheval, d'abord P. Véronèse lui-même, en soie blanche, jouant de la

vielle, puis son frère Benedetto ; Tintoret, le Titien et le Bassan. Ce qu'il faut en retenir encore, c'est cet ensemble de qualités qui provoque tous les regards par sa lumineuse clarté et son fastueux déploiement de toutes les ressources de l'art et de la vie des grands.

Véronèse relègue ainsi en deuxième plan le domaine des hautes pensées, pour y substituer une hardiesse de rendu, une magnificence de tons qui rehaussent encore les effets de la grande peinture.

C'est le réalisme de l'art de peindre.

Venise se retrouve tout entière dans l'œuvre de Canaletto.

La ville apparaît dans un rayon de lumière. Le canal qui la partage resplendit dans son cours dominateur et les barques scintillent sous les feux du jour. Les palais brillent d'un riche éclat sur la rive opposée à la *Salute*, que l'on voit placée à droite sous l'invocation de la Vierge.

Cette église de la *Salute*, vue de face dans le tableau de Guardi, élève de Canaletto, est un développement sur trois faces, dont deux en pan coupé, des belles proportions et jolis détails de cet édifice; mais ce qui fait la beauté de ce tableau, c'est le déploiement de l'assistance qui se rend à l'église, à pied, en gondoles, en barques de tous genres. Peuple et gens de toutes classes, prélats, seigneurs et magistrats. Cette foule est du plus heureux effet, brille, scintille en ses costumes, dans un fourmillement de gens empressés de faire leurs dévotions et de rendre à la Madone de la Salute leurs devoirs pieux.

La *Vue de Venise* à la suite est une véritable fête maritime, se répétant chaque jour, un spectacle féerique dans l'immensité de la mer qui baigne la grande cité. Les gondoles se jouent sur les eaux ensoleillées. La ville apparaît au fond, légère, vive, brillante, portant ses ponts, ses palais, ses galeries, ses élégantes habitations ; le ciel est entrecoupé des mâts et cordages, le tout avec une animation, une vie, un charme infinis.

La place Saint-Marc et le canal complètent le côté merveilleux, l'image éblouissante de cette reine de l'Adriatique.

D'autres fêtes et cérémonies de cette ville unique au monde sont représentées par ce peintre, et d'autres aspects de la cité rendus par des œuvres contemporaines qui se sont complu à ces brillantes peintures toujours intéressantes pour l'art.

On ne peut pas dire que ce soit déjà le sentiment de la nature,

mais c'est au moins le sentiment des richesses et des prodiges de la vie en action dans les splendeurs de la civilisation.

Par le culte exclusif du coloris, l'art tendrait pourtant à péricliter s'il passait d'une interprétation libre à une traduction servile du monde extérieur ; les couleurs répondent surtout dans la nature aux déterminations de la forme, aux modifications de la vie dans ce qu'elle a de mobile et d'indéterminé. Pour remplir son but complet et créateur, elle doit répondre au besoin d'harmonie qui pénètre au delà des sens, qui atteint au culte de l'idéal.

La grande peinture s'est prolongée à Venise un demi-siècle plus tard que dans le reste de l'Italie. Venise par ses lagunes et sa situation s'est trouvée préservée davantage de l'action étrangère. Cité indépendante et catholique, elle se maintenait librement en face des papes, par son patriotisme en face de l'Espagne, par ses mœurs militaires en face des Turcs.

École bolonaise. — Fusion des principes.

L'art a une filiation historique et naturelle ; cet ordre est tour à tour suspendu ou formulé par une individualité saillante.

En tête de l'école bolonaise se trouve Francesco Raibolini dit Francia.

Son *Calvaire,* au Louvre, représentant le Christ en croix, sans ses satellites obligés, a une certaine rudesse de composition jointe à un juste éclat du coloris. Peinture du style ecclésiastique pur. Le Christ est supérieurement traité, d'aspect divinisé, et de douloureuse passion. L'apôtre renversé est également saisi sur le vif du drame qui se passe sous ses yeux. Beaucoup de pitié aussi dans les deux femmes qui assistent à cette triste fin du Sauveur.

Il y a dans cette œuvre, vue d'ensemble, une puissance de coloris rare chez la plupart de ses contemporains ; la note vraie du style ci-dessus désigné.

Francia, comme l'a dit Raphaël, ressemble au Pérugin et à Bellini[1].

1. Même qualité de coloris dans la *Sainte Famille,* minuscule, comprenant la Vierge, l'Ange et Joseph agenouillés devant l'Enfant Jésus.

La véritable école bolonaise, au contraire, fut fondée un siècle plus tard par les Carraches, et ce qui en fait toute la valeur, c'est, plus que leurs œuvres encore, la voie nouvelle dans laquelle ils entrèrent, l'emploi des grands effets pittoresques, une part plus grande donnée à l'introduction des tableaux de la nature, formant une communication plus intime du sujet et de son milieu ; quelque chose du naturalisme greffé sur l'art idéaliste antérieur.

Toutefois, pour les Carraches, le paysage se trouve trop souvent réduit au rôle passif et de simple décoration ; des villas soignées, des jardins avec accompagnement de pastorales et de galanteries mythologiques ; des parties de plaisir seigneuriales, des arbres et des montagnes s'arrangeant pour le plaisir des yeux ; des temples en ruines; tous accessoires où la nature perd de ses droits pour devenir une formule d'arrangement dite classique, un peu plus tard.

C'est ainsi que la couleur, la poésie, la statuaire, le paysage tombent dans le domaine de la forme de convention, de la discussion par devant un aéropage académique.

D'Annibal Carrache je citerai seulement :

La *Pêche,* qui nous ramène à la réalité plus champêtre. Tous ces pêcheurs sont actionnés à leur besogne. Barques, filets, prises et offres de vente. Tous les groupes sont bien divisés et placés en leurs communes occupations, dans un paysage agréable, d'une couleur un peu monotone, dans laquelle les reflets de l'eau sont bien rendus.

La *Chasse,* comme pendant de la *Pêche,* a une même animation en rapport avec son objet.

Le *Paysage* est aéré, profond, bien découpé et agrémenté de chutes d'eau d'un très bon effet: animé de plus par de petits sujets fins et observés; un vieux marchand de scapulaires et objets de sainteté, assis près d'un arbre, renfermant une Madone que viennent prier quelques pénitents. La scène de désolation est bien comprise et d'un accent très vrai.

« Là ne se combinent plus des pensées, des sentiments libres, des formes éternelles, mais des valeurs toutes relatives, des tons, des nuances subordonnés à la place qu'ils occupent, des harmonies et chiffres réglés par leurs lois indépendantes de l'ordre moral. » (V. de Laprade.)

L'intelligence des formes réelles et du vrai pittoresque est ainsi

subordonnée à la recherche d'une apparente ordonnance qui se dissipe au souffle de la réalité devant l'image de la nature.

« En vain les Carraches étudient avec une patience infatigable et vont prendre dans toutes les écoles les procédés les plus variés et les plus féconds. C'est justement cet assemblage d'efforts disparates qui rabaisse leur œuvre à une place inférieure. Leur sentiment est trop faible pour engendrer un ensemble ; ils prennent à l'un, puis à l'autre, et se ruinent en empruntant. Leur science leur nuit en réunissant dans la même œuvre des objets qui ne peuvent pas être réunis. » (H. TAINE.)

Le Dominiquin, comme les Carraches, était fils d'artisan. Ce n'est nullement pour moi une cause de déchéance.

Louis Carrache était fils d'un boucher [1] ; Augustin et Annibal, fils d'un tailleur, comme André del Sarte ; le Dominiquin, leur élève, fut, comme Masaccio, fils d'un cordonnier. La patience, le travail, la méditation, en ont fait un grand peintre ; toutefois la hauteur du style n'a pu lui être donnée que par l'imitation flagrante d'œuvres antérieures.

Le *Martyre de saint Pierre,* de Vérone, est fait d'après Titien, et la *Communion de saint Jérôme* d'après Augustin Carrache.

La composition de ces deux vastes tableaux, abstraction faite des anges qui planent au-dessus de l'action principale, est, pour l'un, le meurtre accompli au coin d'un bois ; l'autre, la communion, la réconfortation donnée à un vieillard dénué de toute autre espérance. Cela n'empêche pas les hautes et fortes qualités de la composition d'ensemble et le travail du pinceau. Dans la première, l'action et la violence du meurtre, l'effarement du disciple qui y assiste, sans autre aide et protection. Dans l'autre, le sentiment de douce onction éveillée chez le saint, par l'acte de la communion ; la vive et pénétrante sympathie de toute l'assistance : du prêtre qui l'administre, des femmes qui le soutiennent, des clercs et enfants de chœur qui s'en inspirent ; l'un et l'autre encore, dans un paysage et dans une travée d'église, laissent sur la campagne une échappée des plus brillantes.

Il est bien certain que cette vue d'ensemble, développée par les Carraches et le Dominiquin, était un progrès, en un certain sens, progrès dont le Poussin a su tirer un parti plus ample. Le sentiment

1. Je n'ai aucun scrupule à indiquer les origines, au contraire, lorsqu'elles sont obscures.

prenait en germe un idéal supérieur qui s'atrophiait sur le sol italien, cette terre déjà vieillie et impuissante.

Cette vue plus élevée d'une harmonie extérieure devait fleurir plus librement dans un pays comme la France, qui s'appropriait avec passion les principes féconds de vérité et de réalité, de libre examen et de pondération scientifique.

Très honoré a été Guido Reni par ses contemporains.

L'œuvre du Guide, exposée dans le grand salon du Louvre, d'un aspect éclatant, donne une haute valeur à l'*Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus.*

Si l'on ne tenait compte que de cet éclat, il est certain que, dans le trésor des couleurs et le vaste pandémonium que renferme ce salon, ce tableau resplendit encore comme une traînée lumineuse. Le centaure livre aux yeux étonnés un torse superbe, élancé et contracté dans la furie de l'enlèvement. Déjanire, frémissante d'émotion sous le coup de la violence qui lui est faite, suit la course folle où elle se trouve forcément entraînée. Toutefois, à part la vigueur des chairs du monstre en sa partie humaine, et malgré tout le brillant de la pourpre du sang dont est teinte la tunique de Déjanire, les oppositions sont plus cherchées que réelles ; la poitrine de la victime livide et sa tête seule ressortent sur le fond du tableau. La composition offre bien l'aspect d'une scène brutale et sauvage dans un milieu triste et lugubre.

Ses autres toiles, en dehors des qualités d'académie, d'après nature, ont le plus souvent l'exagération de la lumière crue, mais se prêtent généralement à la gravure, par l'élégance des lignes et la finesse d'expression des têtes et mouvements d'ensemble.

Le Guerchin, bien que dénommé le Magicien de la peinture, et ayant acquis une réputation égale à celle du Guide, ne nous laisse pas apercevoir une qualité première qui en fasse un exemple à proposer.

L'Albane, au contraire, se détache par une note vive qui, bien que funeste à l'art en général, ne peut être omise, tout au moins comme cause de décadence, dans la manière et l'affectation.

Nous tombons ainsi dans les *petits Amours,* de l'Albane, l'*Anacréon* de la peinture.

Tout cela est doux, suave, harmonieux, mais se répète comme

si le peintre (et on l'a dit en effet) n'avait vécu qu'auprès des enfants et d'une femme fort belle, j'en conviens.

Ses petits sujets mythologiques expriment peu de chose en dehors des qualités aimables.

Les plus grands : *la Toilette* et *le Repos de Vénus; les Amours désarmés, Actéon, Vulcain*, sont tous, sauf la première qui se détache sur un fond architectural et des lointains vaporeux, représentés dans de charmants paysages arcadiens, gais et bien appropriés à leur milieu coquet. Les sujets principaux désignés par leur nom sont bien traités au point de vue de l'élégance; les anges qui les complètent y sont dispersés comme les fleurs d'un bocage, éveillés, gracieux et joufflus.

Un seul, et le meilleur, donnera l'idée des autres : *Vénus et Adonis*, que l'on peut voir au Louvre.

Il y a chez l'Albane une tendance au naturalisme dévoyé, tendance pernicieuse pour l'expansion d'un art véritable et réel.

C'est le Naturalisme versant dans l'ornière des subtilités frivoles.

Les Réalistes. — École napolitaine.

Une étude sur le réalisme doit être avant tout une œuvre profane, c'est-à-dire que le titre même d'un tableau religieux semblerait exclure toute accointance avec les sujets et figures ignobles, paraissant faire un choix de têtes communes et viles et prendre ainsi le contre-pied du culte idéal pour s'appliquer uniquement au culte de la laideur.

Voilà l'accusation portée contre le Caravage. Je crois avoir déjà répondu en partie à cette objection, en exprimant que le laid peut faire partie intégrante d'une belle œuvre, à la condition de s'en servir comme repoussoir, ce que fit Caravage d'une manière toute personnelle, heurtée comme son caractère brutal et farouche.

Cette manière se perpétua dans l'Espagnol Ribera, le Français Valentin et l'Italien Manfredi.

C'est une note à conserver à l'appoint du réalisme qui s'affirme trop énergique. On peut voir au Louvre la *Mort de la Vierge,* qu'il fit pour une église de Rome, celle della Scala in Transtevère.

C'est une scène de deuil. Les assistants sont d'une bonne tenue,

bien en situation. Le docteur est attentif au triste drame final. La morte est rendue avec une force d'expression et des touches fines de coloris d'une grande valeur. La femme en avant, surtout, se laisse aller à sa douleur avec un profond abattement et une souplesse de lignes du plus haut accent. C'est bien une femme du faubourg de Transtevère s'abandonnant aux larmes. Dans ces termes, c'est une belle page d'un réalisme accentué.

La *Bonne aventure* confirme ce que j'ai dit un peu plus haut.

Le jeune seigneur qui consulte la sorcière pourra se trouver renseigné sur sa destinée sans que le monde ne s'en émeuve. La diseuse de bonne aventure est abjecte.

Ses hautes qualités reparaissent dans le *Concert* du grand salon, exposé peut-être un peu haut pour que l'on puisse facilement s'en assurer. Ses chanteurs sont devant le pupitre du *maëstro*; ils sont tout à leur action, une seule expression les domine, le culte du chant, la musique (italienne), que rendent avec énergie les deux figures du page et de l'enfant, et celle en clair-obscur du vénérable professeur.

Un peu en dessous, dans le même salon, est un excellent portrait d'un grand maître de Malte en armure de guerre, Alof de Wignancourt.

Caravage rendait bien ce qu'il voyait, c'est là ce qui en fait la personnalité ; exacte observation de ce côté de la nature qui, par une trop grande liberté d'allures, confine au juste reproche de l'abandon de soi-même, au trivial et au grotesque quelquefois.

C'est du réalisme infusé à forte dose que l'on confond trop souvent avec l'étude sérieuse, mais attristante, des nombreuses misères de la nature humaine. Cette étude et cette tristesse sont au moins compatibles avec la sympathie qu'elles excitent.

Le *Zingaro* (le bohémien) a laissé une œuvre conservée à Naples, qui offre un intérêt singulier sur la vie du temps et de son auteur.

Antonio Salario, qui appartenait sans doute à cette race nomade qu'on appelle, suivant le pays qu'elle habite, zingari, gitanos, gipsies, zigeuner, tzigani, bohémiens, fut d'abord chaudronnier ambulant. A vingt-sept ans, il s'avisa d'aimer la fille de Col' Antonio, peintre également del Fiore, qui la lui refusa durement, ne voulant la donner qu'à un artiste de sa profession. L'amour fit le zingaro peintre : il

étudia, voyagea, et, dix ans après, épousa sa maîtresse. C'est elle, dit-on, qu'il a représentée sous les traits de la Madone; il s'est placé lui-même derrière le jeune évêque saint Asprémus, et l'on croirait qu'un laid petit vieillard, blotti dans un coin, est le portrait de son beau-père.

Une composition toute napolitaine nous arrête également sur Domenico Garginoli, qu'on appelle communément *Micco Spadaro*. Il a représenté la *Révolution de 1647,* sous Masaniello. Cet ouvrage est très curieux parce que, dans un cadre assez vaste, rempli par une foule de figurines, on voit toutes les particularités de cet étrange épisode de la vie de Naples, racontées en quelque sorte par un témoin oculaire et impartial.

Il a représenté aussi la *Peste de Naples,* en 1656.

Au musée du Louvre, nous trouvons de lui un *Combat*; un commencement d'action; un corps en armes prêt à s'engager sur un champ de bataille d'où la fumée s'élève en plusieurs points sans rien laisser prévoir du résultat définitif. Cette incertitude du combat vous laisse quelque chose de navrant.

Une autre toile très originale encore est un petit cadre d'Angeli Napolitano, *le Satyre.*

C'est un *intérieur* napolitain, ou plutôt une *allégorie* rappelant les mœurs de ce pays.

Un lazarone est accoudé sur une table vide et son repas sera bien maigre; il se repose donc avec indolence et paresse; une femme du peuple, à peine vêtue, les épaules découvertes, tenant un enfant sur les bras, est debout près de lui; son vêtement est simple comme le repas est frugal; mais, à l'autre bout de la table, le satyre, entièrement nu, est là, dressé sur ses jambes fourchues, la figure éveillée et ricanant, l'air et la taille dégagés, et il incite ou invite cette misérable famille à quelque acte méprisable ou à quelque entreprise inavouable.

Si l'idée en est équivoque, la peinture en est nette et fine; c'est du réalisme licencieux; il y a là un souvenir de l'Arétin. Les temps s'y prêtaient.

Vers le temps du carnaval de 1639, un acteur qui se donnait sous le nom de Formica fit accourir Rome entière à ses représentations. Quand il eut émerveillé le public par sa verve, par l'originalité de son jeu, par son talent à jouer du luth dans les intermèdes, il ôta son masque et l'on reconnut Salvator Rosa.

Il réussissait trop dans la comédie pour n'avoir pas l'étoffe satirique. Ses peintures étaient quelquefois des satires, et ces satires trahissent un sentiment d'indignation mal contenu.

Dans celles qui ont pour sujet la Peinture, la Poésie, la Musique, il a rencontré des traits heureux sur les peintres et sur les poètes de son temps ; il s'élève à l'éloquence lorsqu'il rappelle à ceux-ci le devoir qu'ils sacrifiaient au goût frivole et corrompu du siècle.

« Sortez de vos intrigues fabuleuses ; accordez votre lyre avec les pleurs et les cris de tant d'orphelins, de veuves, de misérables.

« Dites sans crainte les affreuses clameurs qui s'élèvent dans ce pays gémissant, abattu, épuisé par des tyrans perfides.

« Dites que dans les tribunaux et les gouvernements on n'envoie que de rapaces vautours...

« Dites que les princes ne songent qu'à réserver la pêche et la chasse, en sorte que les riches avides prélèvent sur la faim commune les frais de leur table.

« Et comment avec des murs, des fossés, des palissades, au mépris des lois de la nature, ils enferment les forêts et confisquent les mers.

« Dites que sans compter les dommages de la grêle ou de l'incendie, un pauvre galant homme qui possède quatre mottes de terre en paye la moitié à ses seigneurs et à l'usurier...

« Voilà les choses qui doivent vous inspirer un saint zèle, au lieu de vous arrêter à dire les charmes d'une chevelure dorée sous un voile blanc. »

Ce n'était pas, en effet, ce qui convenait à un artiste d'un talent si original et si varié, mais capricieux dans son imagination sombre et bizarre.

L'Apparition de l'ombre de Samuel à Saül est d'un effet fantasmagorique outré qui ne donne pas une juste idée de toute sa valeur.

Mais sa *Bataille* est superbe. La mêlée est véritable ; les combattants sont bien dans le feu de l'action et sous le froid de la mort. L'enchevêtrement des piques, dards et boucliers, forme avec les cadavres humains, les groupes des chevaux blessés, un mélange sinistre. Le champ de bataille fume et les rochers et montagnes environnants blêmissent de l'horrible spectacle. Il y a, répandue sur le tout, une teinte morne, éclairée par instants des reflets les plus brillants.

Paysage au chasseur.

Sur une roche abrupte, trois soudards en armes convoitent quelque périlleuse équipée ou mauvaise entreprise; cette roche forme le centre du tableau éclairé de lueurs fantastiques.

Dans le ravin et sur le bord d'un profond ruisseau, le chasseur tire un oiseau qui tombe et qu'il n'atteindra qu'avec peine, par les obstacles qu'il rencontrera sur son parcours, ravins et précipices. Au loin dans la campagne quelques habitants isolés regagnent un misérable logis bien exposé à tous les vents et aux attaques soudaines. Le fond du tableau se perd dans un ciel chargé de nuages lourds et d'orages amoncelés. La coloration est à la fois lumineuse comme un éclair et terrifiante comme un abîme.

Salvator Rosa, dans ses œuvres, serait plutôt précurseur de l'école romantique que de l'école réaliste, telle que nous la comprenons. L'imagination débordante, les oppositions heurtées de pensées, de sites et de lieux, ne sont pas le réalisme que nous avons pris mission d'observer dans ses nuances diverses; celui-ci serait plutôt une conception prenant comme base toutes les vérités et réalités, tristes ou heureuses, de l'ordre humain, pour se confondre, par une expression libre d'expansion, ou plus sévère de ton, dans un naturalisme harmonique.

Une extrême facilité succède chez Luca Giordano (1632-1705) à la fougue ardente des peintres napolitains.

Comme Ribera, dont il fut le disciple, il s'enfuit jeune à Rome, et y fut bientôt rejoint par son père, peintre également, qui, affriandé par les gains successifs d'une prodigieuse facilité, ne cessait de lui répéter : *Luca, fa presto*, mot devenu proverbe parmi les artistes pour exprimer la prestesse d'exécution.

Deux toiles de lui nous ont frappé, au musée du Louvre, par une grande justesse d'impression jointe à une forte couleur.

Le *Sénèque*. Il y a dans ce tableau une profonde expression de vérité et de sentiment historique réel. L'effet du vieillard philosophe mourant, nu en raison même de la circonstance de cette mort tragique, est saisissant. Il dicte avec dignité les sages préceptes, dont il a eu le regret de ne pas suivre assez sévèrement l'application.

Mars et Vénus est une fine composition groupée avec un art très perfectionné. La tête de Vénus se renverse sur Mars dans un clair-

obscur habilement ménagé et des plus gracieux, offrant aux reflets du jour les nuances vives d'un corps superbe et riche de formes. Mars, dans le même clair-obscur du fond, complète ce groupe heureux et absolument réussi.

Lucrèce. Scène tragique bien rendue. On y sent encore le tumulte d'un acte de violence insensé. La belle Romaine a dû opposer une résistance énergique à l'outrage forcé; et son buste, mis à nu, indique la lutte franche et périlleuse où elle a succombé. Tout cela est dans des tons d'une couleur très ferme. Il n'y a pas jusqu'à la personne de Tarquin qui n'indique, dans sa nudité, une énergie brutale et honteuse.

Il me semble, en conséquence, que les qualités du réalisme ne peuvent être refusées à ce dernier peintre de l'école napolitaine rehaussée par Ribera.

On sent moins chez Luca Gordiano la facilité de l'exécution que la richesse de la conception.

Pour résumer, nous trouvons donc dans l'école italienne, prise dans son ensemble et successivement :

L'idéalisme, forcément empreint des sentiments humains, naturels et vivaces ;

Le coloris, affrontant dans ses superbes applications les efforts les plus puissants de la lumière et du clair-obscur ; les nuances et tonalités les plus délicates et les plus éclatantes;

Enfin, le réalisme des surexcitations vives, fébriles ou discordantes.

Ces dons multiples forment l'auréole étincelante de l'art italien.

CHAPITRE III

THÉATRE ITALIEN — MACHIAVEL — LA POÉSIE DU XVIIe AU XIXe SIÈCLE

Le théâtre en Italie procède, aux XIVe et XVe siècles, de ces deux tendances opposées : l'imitation de l'antique ; des tragédies grecques et latines ; de la comédie de Plaute et de Térence ; ou du genre bouffon, tour à tour amusant ou graveleux, continuation des *atellanes* et des *mimes*.

C'est le théâtre populaire italien renaissant de ses cendres sur le sol natal, et apppelé la *Commedia dell'Arte.*

Les idiomes du latin ancien, peut-être des osques ou des volsques, les dialectes divers parlés dans les villes indépendantes ; les patois grossiers de différentes provinces, formaient un amalgame qui pouvait rendre quelques effets comiques et prêter à toutes sortes de plaisanteries.

Comme dans les atellanes, une large part était laissée à l'improvisation sur un scénario composé par l'auteur, et autour duquel tous les lazzis populaires se croisaient en tous sens. Les types se créaient au contact de l'esprit provincial. L'ancien *Maccus* renaît, dit-on, dans le Napolitain pulchinello — son nom propre est devenu commun (*Matto*); le Bergamesque *Arlechinno*[1] qui semble n'être que le *Panniculus* latin.

Puis vint s'ajouter à ces figures traditionnelles le contingent de ridicules et de travers, fourni par chaque contrée de la péninsule. Pantalone fut un sujet de risée, sous l'habit du docteur, personnifiant la bêtise humaine jointe à la vanité pédantesque, à la lourdeur satisfaite d'elle-même.

Scaramouche, toujours hué, quoique sous le masque malicieux,

1. Arlequin. Voir un vase peint de Pompéi, où il se trouve représenté avec son habit multicolore, son petit chapeau caractéristique et sa batte inaltérable.

est en but à tous les quolibets fantaisistes qui s'attachent au viveur sans scrupule et sans frein.

C'est là tout un côté du théâtre italien, évidemment le plus original. La *Commedia dell' Arte,* la *farse* ne forment que plus tard le répertoire des *rappresentazioni* données par les grands à l'occasion des fêtes populaires.

Les types, créés par la farce, furent transportés en France où ils eurent un plein succès. Les comédiens italiens, qu'on appelait *I Gelosi,* jouèrent à Blois, pendant la tenue des états. De là, il vinrent s'établir à Paris, où ils régnèrent pendant plus d'un siècle, favorisés par nos reines florentines.

Les *rappresentazioni,* représentations, quand elles ne faisaient pas l'objet d'une *feste,* fète populaire, se renfermaient dans l'imitation antique; on y appelait le concours de la poésie, de la musique et de tous les arts de la décoration, mais les œuvres auxquelles elles ont donné naissance sont demeurées ensevelies dans la poussière.

Bibliothèques respectées des lettrés, peu goûtées du public dont la faveur amène la renommée.

L'Arioste, dans la *Cassaria,* joint la futilité féminine à quelques tableaux d'intérieur finement et très légèrement touchés, qui sont une des grâces du temps comme quelques peintures de Giorgione et de l'Albane.

Dans le prologue de la *Cassaria* [1], un gracieux retour sur la jeunesse le fait agréablement plaisanter sur l'impossibilité de rajeunir un certain nombre de ses spectatrices à la manière de la comédie.

« Je me tourne vers celles qui avaient tant de beauté quand elles étaient à la fleur de leur belle saison. Oh! ces seize, ces vingt ans! ô doux âges, ô souvenir cruel! Comme ces années-là s'écoulent! Je parle de celles qui entrent dans la fâcheuse quarantaine, ou qui s'acheminent encore au delà. O notre vie fugitive! oh! comme elle passe, et comme nous voyons tomber dans l'abîme et la beauté et la grâce! Et pas de moyen de retrouver cela! Mettez du blanc, mettez du rouge, vous ne ferez pas que les années retournent en arrière. Ni les eaux distillées avec art pour défendre la peau, ni les cabestans pour la détirer, ne pourront cacher ces rides maudites qui plissent le visage... »

1. La *Cassaria* tire son nom d'un coffre, *cossa,* qui joue un grand rôle dans cette comédie, comme l'*Aulularia* de Plaute est appelé ainsi à cause de l'*aulula,* petite marmite, où l'avare du poète latin a caché son trésor.

Comme scène piquante, bien qu'elle ne soit pas extraite d'une comédie, mais des lettres de *Caro*, nous ne pouvons nous dispenser de donner ce léger échantillon. Il s'agit de la rencontre dans l'église de deux rivales, suivies, selon les mœurs du temps, de leur cortège habituel :

« Elles entrèrent dans l'église, l'une par la première porte, l'autre par la dernière, et juste au pilier où se trouve l'eau bénite, elles se trouvèrent face à face. Dès qu'elles s'aperçurent, elle se rajustèrent, s'arrangèrent, se pavanèrent, mirent, en quelque sorte, toutes leurs beautés sous les armes, et se toisèrent de la tête aux pieds. Imaginez vous-même de quels yeux elles se regardèrent, de quels yeux elles furent regardées par une galerie d'admirateurs et d'amoureux qu'elles avaient autour d'elles. Après bien des assauts qu'elles se livrèrent avec leurs regards, elles fixèrent les yeux l'une sur l'autre d'un air qui semblait dire : « Rends-toi! » Pensez combien d'étincelles, combien d'éclairs, combien de dards traversèrent ce champ de bataille ; combien d'émotions agitèrent l'esprit des pauvres amants ; combien de battements de cœur, combien de changements de visage, combien de marques d'étonnement, et, plus tard, combien de disputes ont eu lieu! »

Rivalités de femmes constamment en éveil.

Machiavel, dans sa *Mandragore,* est d'une originalité plus grande.

Avec une verve intarissable, il y étale les mœurs les plus deshonnêtes ; les recettes (les philtres) pour troubler les sens et amener un sommeil forcé; les aventures les plus périlleuses pour l'honneur lui donnent un cachet tout particulier.

Elle peint l'époque dissolue que nous traversons.

L'esprit de la race italienne, le calcul des ambitions, le régime des compromis, des atermoiements et des jeux de bascule s'imprimèrent dans le caractère national, par l'exemple des grands et des papes italiens, et se résument dans des combinaisons politiques érigées en maximes perverses, et des habitudes perfides prônées par Machiavel.

Il en a fait un livre funeste dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

Le fond de vérité, de réalité, est donc le seul tuteur de la poésie et des arts à travers les mille accidents du développement historique et littéraire d'une nation.

Avoir prodigué dans *Roland furieux* les trésors de l'imagination, multiplié les brillantes couleurs des dames et paladins, les assauts et

combats généreux et fortifiants, la fierté des princes et chevaliers, l'imprévu de leurs aventures galantes. Avoir exalté dans la *Jérusalem délivrée* les dernières et splendides évocations de la chevalerie, pour retomber dans les frivolités de l'Arétin, dans les corruptions de Machiavel, c'est avoir suivi, par une pente insensible mais fatale, le déclin d'une littérature engagée dans les voies d'une subtilité pervertie, pour retomber sur le terrain fangeux des pasquinades érotiques.

Poursuivant cette marche rétrograde, la poésie et les arts s'étalent dans le maniérisme et le convenu.

Dès lors, très peu de naturel, de sensibilité vraie et d'élévation morale.

Cependant, au moment où la liberté a disparu, une idée générale commence à se répandre en Italie. Le joug de l'étranger ne pouvait s'appesantir sur toutes les têtes sans y faire naître la pensée de l'unité nationale. Dante l'avait conçue comme un abri contre les divisions intestines des États, et il la mettait sous la sauvegarde de la puissance impériale. Machiavel, Guichardin et les autres publicistes de Florence et de Venise l'invoquèrent plus ou moins directement comme une arme contre les étrangers.

La papauté y mettait obstacle au point de vue du temporel, en la prêchant au point de vue spirituel.

Des cris de protestation isolés se firent entendre successivement, et parmi eux, celui de Vicenzio da Filicaja, qui a été depuis reproduit partout et a pu valoir à son auteur un rang élevé parmi les poètes modernes. Le voici :

« Italie, Italie, à qui le sort fit le don fatal de la beauté, en te laissant pour dot des maux infinis dont tu portes douloureusement la trace inscrite au front ;

« Oh ! que n'es-tu moins belle, ou du moins plus forte, afin d'inspirer ou beaucoup plus de terreur ou beaucoup moins d'amour à ceux qui semblent se fondre aux rayons de ta beauté, et qui cependant te portent des défis mortels !

« Je ne verrais pas descendre du haut des Alpes des torrents de soldats, ni des chevaux gaulois boire l'onde du Pô teinte de sang.

« Je ne te verrais pas, ceinte d'un fer qui n'est pas le tien, unir ton bras à celui de nations étrangères pour servir toujours, que tu sois victorieuse ou vaincue. »

Ce cri de délivrance a été entendu, et l'Italie, par l'intervention

de la France, est libre aujourd'hui de ses destinées, si elle ne les compromet encore.

Dans les œuvres étrangères, nous devons chercher surtout l'originalité, l'originalité de nature, qui est la première de toutes, et l'originalité personnelle et l'originalité de genre, qui est encore l'objet d'une étude variée.

Un genre qui se produit sur un sol étranger a toujours une certaine saveur qui élargit le goût cosmopolite et ouvre de nouveaux horizons aux créations du monde entier.

Ce genre a trouvé sur le sol italien une expression mélodique, un rythme particulier, cadencé, harmonieux et clair, qui, dans l'*Opéra* italien, s'est révélé comme gracieux, léger, variable et passionné, sans recourir aux expédients d'effets trop souvent profonds ou heurtés qui en dénaturent le caractère.

En 1815, lorsque Murat, roi de Naples, appela autour de lui les Italiens pour en faire un faisceau contre l'Autriche, Manzoni crut voir l'aurore de l'indépendance italienne et même l'unité :

« Nos forces étaient dispersées, non les volontés; dans tous les cœurs vivait cette pensée : nous ne serons pas libres, si nous ne sommes pas une seule nation; nous resterons un troupeau insulté de ceux mêmes qui sont moins forts que nous, jusqu'à ce qu'il se lève un homme qui nous réunisse.

« Il s'est levé par le ciel !... »

En 1821, où pour la première fois l'unité nationale trouva son expression complète, Manzoni écrivit encore, dans la plus belle de ses odes :

« ... Plus de barrière entre l'Italie et l'Italie !

« Celui qui pourra discerner dans le Pô les ondes mêlées de la double Dora, celles de la Bormida unie au Tanaro, celles du Tesin et de l'Orbe bordée de forêts ; celui qui détournera les courants confondus de l'Oglio et du rapide Mella, celui qui ôtera les mille torrents que lui apporte l'embouchure de l'Adda ;

« Celui-là pourra partager en peuplades méprisées une nation revenue à la vie, et, remontant les siècles et les destinées, la faire refluer vers ses anciennes infortunes, une nation qui doit être libre tout entière, ou tout entière esclave entre les Alpes et la mer, nation une par les armes, par la langue, par les autels; une de souvenirs de sang et de cœur.

« Le visage craintif et abattu, le regard abaissé, incertain, d'un mendiant que l'on supporte par charité sur un sol étranger, tel devrait être le regard et le visage du Lombard en son pays : la loi pour lui était la volonté de l'étranger; sa destinée, le secret d'autrui; son rôle, servir et se taire...

« Allemands, si la terre où vous gémissiez naguère opprimés renferme les corps de vos oppresseurs, si la vue de vos maîtres étrangers vous parut alors si amère, qui vous a dit qu'il serait éternel et stérile, le deuil des races italiennes? Qui vous a dit qu'il serait sourd à nos plaintes, ce Dieu qui nous entendit?

« Ce Dieu qui enferma dans les eaux de la mer Rouge le tyran poursuivant Israël, lui qui mit le marteau dans la main de la courageuse Jaël et guida ses coups, lui qui est le père de toutes les nations et qui ne dit jamais au Germain : « Va, récolte là où tu n'as pas labouré, « ouvre tes griffes, je te donne l'Italie? »

« Chère Italie, partout où a jailli le cri douloureux de ton long servage, là où tout espoir des hommes n'est pas encore éteint, là où la liberté a déjà fleuri et là où elle mûrit en secret, partout enfin où le comble de la misère arrache encore des larmes, il n'y a pas de cœur qui ne batte pour toi. »

Manzoni, comme le grand patriote vénitien Manin, ont vu, l'un et l'autre, la délivrance de leur patrie accomplie avec l'aide de la France.

C'est un souvenir pour nous; la fraternité des peuples, en dehors des rivalités mesquines ou sanglantes, se rattache au moins au culte de l'Art et de la Poésie. La poésie et l'art italiens ont toujours leur importance dans l'œuvre des siècles que nous parcourons.

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE MODERNE

Après Michel-Ange, nous avons laissé la place d'honneur à la peinture dans les arts italiens.

Après ces grands peintres, nous pourrions dire que cette suprématie revient de droit à la sculpture.

Sans nous occuper du maniérisme du cavalier Bernin, plus heureux dans sa colonnade de Saint-Pierre, nous arrivons jusqu'au paysan de Possagno, devenu de pâtre artiste, pour retrouver la statuaire italienne relevée jusqu'au grand art.

Canova a su donner un très grand caractère aux divers mausolées qu'il a composés pour les rois et les papes.

Celui de Marie-Christine, à Vienne, est inspiré fortement de l'art antique.

Dans une pyramide ouverte, s'avance et descend un cortège funéraire. Précédée de jeunes filles en pleurs figurant l'Innocence, et suivie de la Bienfaisance qui soutient un vieillard, la Vertu voilée porte dans une urne les cendres de la princesse. Sur le seuil de la porte, un Génie pleure, appuyé sur un lion ; c'est le symbole du mari resté sur la terre. Toutes ces figures se tiennent, s'enchaînent, se groupent parfaitement, mais l'effet d'ensemble est un peu théâtral.

Dans ses autres compositions, nous retrouvons trop encore la réminiscence des œuvres antiques.

Le *Persée* ressemble trop à l'*Apollon* par le visage ; finement travaillé, mais un peu maniéré. La tête de Méduse joint à la beauté physique la laideur morale exprimant avec justesse ce dédain glacial qui perce l'âme et peut donner la mort.

Le *Thésée et le Minotaure* ont aussi quelque ressemblance avec le *Laocoon*. C'est toutefois une œuvre d'une grande énergie. Thésée, le genou appuyé sur la poitrine du monstre, se replie d'un geste plein de mâle vigueur pour asséner le dernier coup de massue au monstre qui se tord à ses pieds sous une étreinte des plus viriles.

On peut voir à Paris, dans une collection particulière, la *Madeleine* de Canova, qui nous a laissé l'impression du plus grand charme.

Madeleine, agenouillée dans une attitude de prosternement complet en face de la croix qu'elle tient en ses mains, se livre sans contrainte au repentir de sa vie passée. Sa chevelure dispersée sur ses bras et ses épaules, sa tête toujours belle sous le chagrin des fautes à pardonner, tout est d'un effet saisissant et profond d'humilité et de véritable douleur.

L'Amour et Psyché, œuvre double prise sous deux aspects absolument différents.

Dans l'une, tout l'élan de la jeunesse, l'envolée de la première tendresse; le lancement d'ailes, l'enlacement des bras dans toute l'étreinte de la passion.

Psyché laisse sa tête abandonnée, les cheveux dénoués dans la main de l'Amour, tandis que l'autre main soutient les seins livrés en toute liberté. Les formes de la jeune fille sont de la plus grande finesse et de la plus exquise fermeté; le torse, les hanches bien cambrées; les jambes repliées sous une dernière pression de relâchement.

Les formes de l'Amour sont au contraire un peu grêles, mais le mouvement d'ensemble plein de vie et d'action.

L'autre est le repos dans l'action, la concentration sur un seul objet, le Papillon, les formes plus posées, plus parfaites encore dans leur exquise candeur de toute jeunesse.

Dans ces dernières œuvres, l'artiste s'est révélé lui-même.

Parmi les sculpteurs de l'école moderne, nous avons pu apprécier des œuvres d'une grâce réelle, d'une extrême délicatesse, mais un peu molle, et surtout une habileté surprenante dans le travail du ciseau.

Ils sont en cela heureux imitateurs de Bernin continué par Antonio Corradini, qui, représentant un *Christ* couché, laisse deviner sous le linceul le nez, les épaules et les genoux.

Pour la *Pudeur,* la tunique, comme mouillée, est collée sur tous les membres et en dessine toutes les formes.

Ils font donc, comme lui, du marbre une étoffe légère, transparente et qui se plie à toutes les exigences ou à tous les caprices de la mode et du goût.

Ce sont là des tours de force qui ne constituent pas l'art tout entier, heureusement.

LIVRE DEUXIÈME

POÉSIE ET ARTS ÉTRANGERS

CHAPITRE PREMIER

PREMIÈRES POÉSIES ESPAGNOLES — ARTS PRIMITIFS

Espagne.

La littérature espagnole peut être considérée comme nous révélant en quelque sorte la littérature arabe, mais ce qu'elle a retiré de son propre fond, du vieux peuple Ibère en luttes continuelles avec le monde romain, doit être surtout apprécié et amplement modifié.

La Castille a été, dès l'origine, le centre d'action de la nation espagnole.

La guerre de huit siècles, par laquelle les chrétiens reconquirent le territoire de leurs pères, eut des intermittences scellées par des alliances et souvent des mariages, jusqu'à la prise de Grenade.

C'est surtout pendant la conquête que la couleur orientale prédomine dans la poésie castillane, dans les *romances* populaires dont les auteurs sont restés anonymes.

Terrible avait été la guerre contre les Maures, dit la *Chronique générale :* « Les rois, les comtes, les nobles et tous les chevaliers qui mettaient l'honneur dans les armes, tenaient leurs chevaux dans les chambres où ils dormaient avec leurs femmes, afin que, dès qu'ils entendraient le cri de guerre, ils pussent trouver, sous leur main, leurs chevaux et leurs armes. »

Les guerriers espagnols ne dédaignaient pas non plus les chants de leurs trouvères, mais ces chants devaient continuer, même dans les intervalles du repos, les émotions du combat.

« Que les jongleurs (juglares), dit le code d'Alphonse X, ne répètent devant eux d'autres chants que ceux de *gestes* guerriers. »

Aussi, dès l'an 1147, entendons-nous parler de chansons populaires sur les exploits du Cid. Saint Ferdinand (Ferdinand III, 1200), nous dit encore son fils, « aimait à voir autour de lui des hommes qui sussent faire et chanter des poèmes (hobar), et des jongleurs pour jouer des instruments ; il y prenait grand plaisir et savait distinguer leur mérite ».

Le poème du *Cid*, le plus ancien monument qui nous reste de la poésie espagnole, porte les traces les plus évidentes de l'enfance de la chanson de geste castillane, qui répond à notre *Chanson de Roland*.

Il peut donc être intéressant, comme inspiration première, de donner ici quelques traits de ce récit épique avant son adaptation au théâtre.

Les événements racontés par cette chanson de geste sont postérieurs à ceux qui font la matière du *Cid* de Corneille. Don Rodrigue est déjà vieux et célèbre par ses victoires. Exilé par Alphonse, son ingrat souverain, il s'éloigne de son château de Bivar, vers lequel il tourne ses yeux mouillés de larmes. C'est par cette scène d'une naïveté saisissante que débute ce qui nous reste du poème.

Cependant de ses yeux tant fortement pleurant,
Mon Cid tournait la tête, s'arrêtait, regardant.
Il vit la porte ouverte, les huis sans ferrement,
Les perches vides, sans fourrure et vêtement,
Sans faucons, sans autours au plumage muant,
Alors gémit mon Cid plein d'un grand pensement.
Ainsi parla mon Cid bien et mesurement :
« Grâces à toi, Seigneur Père, au haut firmament,
Ce mal m'ont infligé mes ennemis méchants. »

Le héros s'éloigne, suivi de quelques fidèles vassaux ; il arrive à la ville de Burgos.

Mon Cid Ruy-Diaz entra dans Burgos la cité,
De soixante bannières il marchait escorté.
Pour le voir, hommes, femmes sortaient de tous côtés.
A toutes les fenêtres les bourgeois sont postés.
Tous pleurent de leurs yeux tant ils sont attristés.

Tous disent de leur bouche la même vérité :
Mon Dieu! si bon vassal aurait bien mérité
D'obtenir en partage seigneur plein de bonté !
Chacun d'eux voudrait bien, mais n'ose l'inviter;
Car le roi don Alphonse est très fort irrité.
Ce soir même à Burgos un message apporté,
Par une grande troupe, et fortement scellé,
Défend d'offrir au Cid un asile abrité;
Quiconque le ferait saura pour vérité
Qu'il perdra tous ses biens et les yeux de son chef,
Et son corps et son âme par-dessus le marché.
Grand deuil avaient ces gens, fils de la Chrétienté,
Se cachaient de mon Cid et n'osaient lui parler.

Le souverain se révèle déjà féroce et absolu, tandis que le peuple n'obéit qu'en murmurant sous l'injure qui lui est faite en la personne de son héros favori le Cid.

L'exilé va droit à sa maison, ôte un pied de l'étrier, frappe à la porte. Alors paraît une petite fille de neuf ans, qui lui fait part de la défense du roi, et rentre aussitôt toute tremblante. Don Rodrigue, privé de ses terres par la colère du roi, s'en va en conquérir de nouvelles sur les Mores.

Jusqu'ici le poète du Cid est d'une simplicité touchante, mais il trouve dans la description des combats l'enthousiasme guerrier qu'on devait attendre de cette époque héroïque. Il fait le récit d'une sortie dirigée par les chrétiens dans la ville mahométane d'Alcocer. Les portes s'ouvrent, les chevaliers s'élancent à la suite de Rodrigue; les avant-postes des Mores se rejettent sur le gros de l'armée et y portent l'effroi. On s'arme, on se range en bataille.

Sous le bruit des tambours, la terre a tremblé ; le bouillant Bermuez, le porte-enseigne du Cid, court, malgré sa défense, jeter le drapeau dans un gros d'ennemis.

Les Mores le reçoivent pour l'enseigne gagner
Lui donnent de grands coups, sans le pouvoir percer.
Dit le Campeador : « Pour Dieu, le secourez! »
Embrassant leurs écus devant eux, les guerriers
Baissent leurs fortes lances de leurs pennons ornées,
Penchent sur les arçons leurs têtes inclinées,
Et vont férir les Mores d'un courage acharné.
A grands cris les appelle l'homme en un beau jour né :
« Frappez-les, chevaliers, par sainte charité,
Je suis Ruy Diaz, le Cid Campeador; frappez! »
Tous fondent sur la troupe où combat Bermuez.
Trois cents lances sont là, toutes enguidonnées ;

Chacune occit un More au premier assembler;
Et chacune, au retour, autant en a tué.
Vous auriez vu les glaives se baisser, se lever,
Tant d'épais boucliers se briser, se percer,
Tant de fortes cuirasses sous le fer se fausser,
Tant de pennons si blancs rougis de sang versé,
Tant de bons destriers bondir sans cavaliers.

C'est bien là le style épique de nos trouvères.

Le poème se termine par un morceau très pathétique.

De même que les premières poésies espagnoles portent l'empreinte des luttes perpétuelles de la nation refoulée dans les sierras et villes hautes jusqu'à l'époque de la conquête de Grenade de même aussi le mélange de la couleur orientale s'est imposé dans le développement artistique de la nation espagnole.

L'architecture arabe s'était implantée en Espagne, où elle avait produit des édifices merveilleux.

Les descriptions du palais de Zahra, près de Cordoue, où Abd-er-Rahmman s'est fixé d'abord, dépassent les récits des *Mille et une Nuits*.

Le nombre des colonnes, la richesse des marbres et des porphyres, du jaspe et des matières précieuses, indique un riche tribut, payé par les peuples conquis et par les divers monuments antiques dépouillés ou détruits par les Arabes sous leurs premiers kalifes. Ce palais de Zahra avait été bâti par Abd-er-Rahmman III au pied de la Sierra-Morena pour une femme appelée Zahra.

Ce prince avait fait venir pour le construire les plus habiles architectes de Bagdad et de Constantinople, et dix mille ouvriers y travaillaient chaque jour.

Puissance de ce monde mise en œuvre par la passion farouche, souvent aveugle.

Dans l'architecture, le peuple espagnol s'est élevé à une grande accentuation. On y sent l'exaltation d'une forte race et le mélange des styles arabe, latin et ogival, qui donne à un grand nombre de monuments — palais des rois, mosquées, cathédrales — un aspect à la fois étrange, grandiose et absolument national. Cette architecture se prête admirablement aux consécrations du culte, comme aux représentations solennelles des princes en face de l'hommage et soumission populaires.

Un autre caractère du peuple espagnol est la crédulité. L'énergie monastique se révèle dans les stances de Gonzalo de Berceo.

Il décrit en termes de flammes le jugement dernier, qui a été longtemps l'objectif chrétien dans les arts et la poésie.

On sent qu'en Espagne les haines religieuses seront vives, les vengeances terribles et les croyances intraitables. La foi extatique tenait lieu de toute félicité. « La mort, dit M. Mignet, y était le dernier argument des croyances. »

En France, le sujet le plus ordinairement visé, dans les poésies légères ou satiriques, est le moine et le curé.

En Espagne, ces deux piliers du temple sont, au contraire, généralement respectés; ils contribuent par eux-mêmes aux œuvres d'art et de la poésie.

La marque d'origine de la sculpture et de la peinture est, avant tout, la piété vive, la foi ascétique, qui se révèlent dans les œuvres de la première génération de ses artistes, depuis Valentien Juan de Jonès, jusqu'à Ribalta père et fils, qui nous conduisent à Ribeira, élève de l'un et condisciple de l'autre.

En même temps le mysticisme s'accuse dans la plupart des poètes de l'époque, le divin Harrera Louis de Léon, et par-dessus tous enfin, sainte Thérèse, éprise, au fond du cloître, d'un saint amour pour Jésus-Christ, dans ses visions extatiques, suavités ambiguës, qui ne sont autres que l'idéalisme surmené.

Les sentiments humains reprennent toujours leurs droits en dépit de l'exaltation religieuse et des efforts féroces et sanguinaires de la superstition exaltée jusqu'à la furie par les prédications insensées.

Le public espagnol s'était plu longtemps aux aventures guerrières et à l'enchevêtrement d'intrigues qui s'y trouvaient étalées, qu'il saisissait vivement, comme tout ce qui le frappait énergiquement. De là l'engouement pour le roman pastoral : ce genre est le dérivatif de l'absolutisme et des sujets dithyrambiques [1].

Le roman pastoral est ainsi caractérisé par Cervantes :

« De là je viens à comprendre, ce que j'imagine que tout le monde doit croire, c'est que ces livres sont autant de choses rimées

1. Il a débordé de l'Italie et d'Espagne en France par les œuvres de Sannazar (l'*Arcadie*), la *Diane*, de Montemayor, et l'*Astrée* de d'Urfé, sans se laisser aller au sentiment de la nature.

et écrites pour l'amusement des oisifs, mais qu'elles ne contiennent pas un mot de vrai. Autrement, parmi mes bergers, il y aurait bien eu quelque reste, quelque vestige de cette vie bienheureuse, de ces prés fleuris, de ces vastes forêts, de ces monts sacrés, de ces beaux jardins, de ces clairs ruisseaux, de ces galanteries aussi fines qu'honnêtes, de ces évanouissements du berger par-ci, de la bergère par-là, du son de la musette à droite et des pipeaux à gauche. »

Je passe sur ce genre pastoral.

Miguel de Cervantes de Saavedra fit au contraire entrer le roman dans la vérité et les tristesses de la vie populaire.

Repoussée loin de la société décente, la satire espagnole se rabattait alors avec bonheur sur les voleurs déguenillés, soit le genre des romans *picaresques,* parmi lesquels *le Lazarille de Tornès.*

« O galopins de cuisine, sales, gras et luisants, s'écrie Cervantes dans sa nouvelle de l'*Illustre servante;* ô mendiants postiches, faux perclus, coupeurs de bourses du *Zocodover* à Tolède ou de la *Plaza mayor* à Madrid, aimables diseurs de patenôtres, portefaix de Séville, valets de ruffians et toute la troupe innombrable qu'enferme le nom de *picaros,* rendez les armes, baissez pavillon, et cessez de vous nommer *picaros* fieffés, si vous n'avez suivi deux années de cours dans l'académie de la pêche des thons. C'est là, c'est là qu'est dans son centre le travail joint à la fainéantise; c'est là qu'est la saleté propre, la graisse ferme et rebondie, la faim toujours prête, l'estomac repu, le vice sans déguisement, le jeu continuel, les querelles à toute heure, les meurtres à toute minute, les farces à chaque pas, les danses comme à la noce, les chansons comme en estampes, la poésie sans aucun sujet. Là on chante, ici on jure; de ce côté on se querelle, de cet autre on joue et de tous côtés on vole. Là campe la liberté et brille le travail; là bien des pères de haut parage viennent ou envoient chercher leurs fils et les y trouvent; et ceux-ci se désolent autant d'être arrachés à cette vie que si on les conduisait à la mort. Mais toute cette douceur que je viens de peindre a son amertume qui la trouble; c'est qu'on ne peut dormir d'un sommeil tranquille, sans crainte d'être transporté en un instant de Zahara en Berberie. Tourmentés de cette appréhension, les pêcheurs se retirent la nuit dans quelques tours de la marine; ils ont des avant-postes et des sentinelles, et c'est sur la foi des yeux d'autrui qu'ils ferment les leurs. Ce qui n'empêche point que souvent avant-postes et sentinelles, patrons et travailleurs, barques et filets, avec toute la multitude de

gens qui s'occupent au métier, n'aient vu le coucher du soleil en Espagne et le point du jour à Tétouan. »

Cette verve, qui rappelle les plus riches épisodes de son roman satirique, ne se retrouve plus au même degré dans les essais dramatiques de Miguel Cervantes, qui ont un autre objectif.

Cherchant sa voie, il avait trouvé dans un sujet pris dans le fond même de la nature humaine cette veine d'orgueil et de hautes visées. Le *Don Quichotte* en est la résultante.

Cervantes fut pourtant le véritable créateur du drame espagnol.

Sa *Numancia* et sa *Vie d'Alger* représentent l'esprit héroïque et l'ardente dévotion qui animaient les contemporains de Charles-Quint et de Philippe II. Sa *Numancia* respire le sentiment du patriotisme le plus pur. Sa *Vie d'Alger* est une œuvre politique autant que poétique, par laquelle il voulut soulever ses concitoyens contre les Barbaresques et briser les chaînes des chrétiens captifs dont il avait partagé les souffrances.

Toutefois ce n'est pas à lui que devait se rattacher l'illustration plus brillante du théâtre espagnol, fécondé par Lope de Vega, élevé par Calderon au plus haut degré de perfection qu'il pût atteindre.

Cervantes, Lope de Vega, Calderon, voilà des noms qui marquent l'expansion virile du génie espagnol dans un sens très réaliste.

« Contraint par la pauvreté de composer pour vivre, il vaut encore mieux, s'écriait-il, tristement gagner à dîner avec le plus grand nombre, qu'une bonne réputation avec les autres. »

C'est d'un réalisme navrant.

Cervantes avait touché du doigt la plaie qui désolait l'Espagne : l'absolutisme, l'emphase et la superstition. Aussi les causes de la décadence de la grandeur immense de Philippe sont peut-être plus décisives et plus singulières encore que celle de sa toute-puissance, éphémère et anéantie déjà sous ses successeurs.

« Fontaine d'orgueil, dans une vallée de misère. » Mot d'un contemporain.

L'exaltation de la puissance espagnole, si voisine de sa chute, apparaît dans ce chant héroïque du fameux poète Gongora, inspiré par les orgueilleuses mais vaines espérances des Espagnols, par la

haine et leur mépris pour la reine hérétique, Élisabeth d'Angleterre, lorsque l'*Armada* mit en mer pour aller détrôner cette princesse :

« Lève, ô Espagne, ta main glorieuse depuis les Pyrénées françaises jusqu'à l'Atlas africain, et couverte d'une égide de diamant impénétrable, déploie, au bruit éclatant des trompettes guerrières, sous tes enseignes victorieuses, une si formidable armée de tes belliqueux enfants, que les empires puissants, mais énervés, des nations armées contre ta foi, au seul aspect de tes épées flamboyantes et des feux jaillissant de tes armures, détournent les yeux et reculent saisis d'un effroi mortel ; ou que, se dissipant comme les nuages devant le soleil, des casques et des cimiers étincelants, perdent la lumière du jour comme ils ont perdu celle de la foi. Dans ton zèle pieux et ta noble colère, tu auras couvert le sein de Neptune de forêts flottantes, et envoyé sans retard contre l'Angleterre tous ceux qui dans tes royaumes saisissent la lance en nombre si démesuré que c'est à peine si l'onde et le vent pourront suffire, l'une à porter tant de vaisseaux, l'autre à gonfler tant de voiles. Compte bien que dans le sang du pirate anglais l'Océan teindra en rouge sa couleur verte et blanche, et que, semé de ruines, de quelque distance qu'il ait à les ramener, il couvrira glorieusement tes plages et tes ports de bannières en lambeaux, de vaisseaux brisés et d'hommes morts. O île autrefois catholique et puissante ! temple de la foi devenu un temple d'hérésie, champ de Mars, école de Minerve, faut-il que ton front, qu'environnait d'un réseau d'or la couronne royale, ne mérite plus de ceindre qu'une vile guirlande d'algues stériles. Heureuse mère et sujette obéissante des Arthur, des Édouard et des Henri, de ces princes riches de courage et riches de foi, te voilà donc condamnée à une infamie éternelle par celle qui te gouverne avec une main occupée à tenir, en place du fuseau, le sceptre et l'épée, femme de tant de maris, bru de tant de beaux-pères ! O reine scandaleuse ! non pas reine, mais louve libidineuse et cruelle, que la flamme du ciel pleuve sur ta chevelure ! »

Cette apologie de la grandeur espagnole se rapportait aux influences du moment par l'abus de la métaphore, la prodigalité de l'emphase et les ridicules puérilités, en dehors du naturel et du vrai. Le *Gongorisme*, comme on l'appelait, était d'importation italienne, marque évidente du cosmopolitisme du *Don Quichotte*.

CHAPITRE II

THÉATRE ESPAGNOL

Le caractère espagnol devait s'épancher bien davantage dans le nouvel art dramatique élargi par Lope de Vega qui « monta, suivant l'expression de Cervantes, sur le trône de la comédie ».

L'esprit d'aventure, le sentiment chevaleresque, le point d'honneur exalté, la vantardise et la galanterie castillanes, l'intrigue mystérieuse, s'y déroulent en tableaux de mœurs et en rendez-vous provoqués, poursuites nocturnes, sérénades ambulantes avec accompagnement de meurtres, de trahisons et de vengeances jalouses, donnant un corps résistant, une physionomie des plus accentuées à la trame de la comédie de *cape et d'épée*. Il y avait là une veine à exploiter qui a duré longtemps et s'est transmise en bien des créations du théâtre moderne.

Les comédies de cape et d'épée tirent leur nom du costume que portait la société d'alors, le manteau et l'épée. Les personnages qui figuraient dans ces pièces, appartenant à ce que nous appellerions aujourd'hui la classe bourgeoise, en portaient le costume, comme ils en avaient les mœurs, les idées, les passions.

C'était, en somme, une heureuse innovation dans les procédés de l'art dramatique et, chose singulière, elle vient d'un prêtre.

Parmi les pièces que nous rencontrons dans Lope de Vega, le *Moulin* (*el Molino*) est une esquisse rapide d'un type de composition que Lope a souvent reproduit. Un cavalier et une dame sont forcés de quitter la cour par suite des persécutions d'un prince ou d'un roi, qui, la plupart du temps, est le rival du cavalier. Ils se réfugient au village, se cachent sous un déguisement rustique, et, après bien des traverses, ils finissent par aborder au port du mariage.

Dans le *Moulin*, le cavalier persécuté est le comte Prospero ; sa bien-aimée est la duchesse Célia; son rival, l'Infant, avec lequel il a dès le premier acte une violente explication qui caractérise bien les

mœurs du XVIIe siècle, fierté et soumission; le lion assujetti au mors.

« Un page m'a commandé de votre part de venir vous parler ici.

— Oui, comte, et je vous attendais irrité.

— Contre qui, monseigneur?

— Contre vous. Il y a longtemps que je ne trouve plus en vous ni la loyauté d'un vassal, ni le dévouement d'un ami.

— Celui-là vous a mal informé, qui vous a dit du mal de moi. Le soupçon ne vient pas de vous, mais de l'homme qui est à votre côté, et, vive le ciel!...

— Quoi qu'il en soit, Prospero, à tort ou à raison, je suis jaloux, et vous seul pouvez me rendre le repos; il faut que mes tourments finissent, ou c'en est fait de votre vie.

— Je ne regretterais pas de la perdre, si cela importait à votre service. Si vous l'ordonnez, je cesserai de lui parler et de la voir.

— Je veux m'assurer de vous d'une manière qui ne me laisse aucun doute.

— Que désirez-vous donc?

— Il faut, pour que je sois tranquille, que vous vous absentiez de la ville pendant un an. Retirez-vous heureusement dans vos terres. Vous n'êtes point riche et le séjour de la cour vous occasionne trop de dépenses... Éloignez-vous donc : changez l'épée dorée pour un bâton rustique, vous vous en trouverez bien : votre fortune grandira, et mes soupçons diminueront.

— Si vous me donniez des conseils par pure bienveillance pour moi, il se pourrait que je vous obéisse; mais puisque vous voulez gagner du temps à mon préjudice, je reconnais le piège qui doit me perdre en vous rassurant. Prince, vous avez tout pouvoir pour m'honorer, mais non pas pour m'exiler. Vous n'êtes pas encore roi. Contentez-vous que je m'engage à ne plus entretenir, à ne plus voir Célia.

— Ah! vous vous obstinez! Eh bien, je m'obstinerai pareillement. Votre folie m'ôte la raison. N'était-ce pas assez de vous témoigner mon désir et de vous pardonner le passé? Infâme! vil! homme mal né, traître, lâche et sans loi!

— Si vous n'étiez pas le fils du roi, je vous aurais déjà répondu, j'aurais châtié vos injures. Mais, malheureusement, vous n'êtes pas mon égal.

— Sur ma foi! je suis tenté de descendre à être votre égal, seulement pour voir ce que vous feriez.

— Essayez.

— Eh bien! dès ce moment je déclare que je ne suis plus infant d'Espagne... A cette heure songez à me répondre bien ou mal.

— Vous n'êtes plus infant?

— Non, je suis un simple gentilhomme comme vous.

— Et vous dites que je suis un homme mal élevé, infâme, vil et traître?

— Et je le dirai encore mieux avec cette épée à la main.

— Et moi alors je dis que vous mentez! Voilà mon gant.

— Insolent! En garde! »

La gradation est bien observée et a servi de modèle à bien d'autres scènes de provocation et de duel.

Le duel, interrompu par l'intervention des domestiques, fait place à une longue persécution. Le comte se réfugie parmi des meuniers, vassaux de la duchesse Célia, sa maîtresse. Les idées naïves des villageois, leurs fines et piquantes reparties, le contraste des deux classes, devaient offrir un charme inexprimable à un auditoire castillan. Dix incidents imprévus viennent se croiser sur cette trame primitive et y forment une intrigue peu vraisemblable, mais fort remuante. L'Infant, ne pouvant s'emparer de la personne du comte Prospero, fait courir le bruit de sa captivité et de sa mort. La duchesse Célia, désolée de cette nouvelle, vient demander justice au roi, qui, en la voyant, devient le rival de son fils et du comte. Le comte, déguisé en garçon meunier, vient trouver Célia et la rassure. L'Infant aussi prend le même déguisement et se fait présenter à elle par son rival. Enfin la princesse française Fleur-de-Lys, la fiancée de l'Infant, arrive en Espagne, et sa beauté subjugue son futur mari. Il se désiste de ses prétentions sur Célia, que le roi lui-même marie avec Prospero sans les reconnaître et croyant unir une fille de meunier avec le garçon du moulin.

L'esprit d'absolutisme du prince, la noble fierté de son sujet, les incidents même de révolte et de soumission, de disgrâce et de dissimulation, sont bien dans la vérité du temps et de l'histoire. (Voir M. MIGNET : Antonio Perez et Philippe II.)

Je cite un sujet de genre plus intime.

Le *Chien du jardinier* (*el Pero del hortelano*) est une pièce du même genre. Une grande dame devient amoureuse de son secrétaire dès qu'elle le voit engagé dans une autre liaison. Par fierté, elle ne veut pas l'épouser; par jalousie, elle ne veut pas qu'il épouse la femme de chambre.

Après maint incident, l'Amour remporte la victoire et couronne l'heureux secrétaire, qui a joué dans la pièce un assez méprisable

rôle (qui se caractérise trop de nos jours), acceptant l'espérance des grandeurs quand la princesse penche de son côté, et retournant à la pauvre suivante quand il se croit délaissé par la maîtresse. De jolis détails, une fine observation des petites faiblesses féminines, donnent à cette comédie un mérite réel.

Elle commence, comme beaucoup de pièces du même auteur, par une vive exposition, où rien n'est en récit, où tout se passe sous les yeux du spectateur. C'est la nuit; le château est en émoi; deux hommes masqués s'enfuient, tremblant d'être reconnus. La comtesse les poursuit en appelant ses gens, et s'indigne qu'on ait osé s'introduire ainsi nuitamment chez elle. Sa réputation de jeune et jolie veuve peut en souffrir cruellement.

Elle a entrevu un manteau brodé d'or. Les domestiques saisissent, non le fugitif, mais le chapeau qu'il a jeté sur leur lampe en guise d'éteignoir. Quel est l'intrus? Pour qui venait-il? La sévère comtesse fait appeler toutes ses femmes, et procède successivement à leur interrogatoire.

« C'est une inquisition, dit l'une d'elles à voix basse.

— Écoute, Anarda.

— Madame?

— Quel est l'homme qui est sorti?

— Un homme?

— Oui, un homme vient de sortir de ce salon. Va, je connais tes manœuvres... Qui l'a amené ici? quelle est celle de vous qui s'entend avec lui?

— Ne craignez pas, madame, qu'aucune de nous eût une telle audace. Pouvez-vous penser qu'une de vos femmes se permît d'introduire un homme dans votre appartement, et pût se rendre coupable, envers vous, d'une telle trahison? Non, madame, vous n'y êtes pas.

— Écoute. Tu me donnes une idée. Ce sera pour quelqu'une de mes femmes que cet homme aurait osé pénétrer chez moi.

— Mon Dieu! madame, en vous voyant si irritée et si justement, je ne puis m'empêcher de vous dire toute la vérité, bien que je manque par là à l'amitié que j'ai pour Marcelle. Elle aime quelqu'un, et en est aimé. Mais qui est ce quelqu'un? voilà ce que j'ignore.

— Tu as tort de le cacher. Puisque tu avoues le plus important, pourquoi taire le reste?

— Je suis femme, et, en cette qualité, je ne me laisserais pas presser beaucoup pour un secret qui n'est pas le mien. Qu'il vous suffise de savoir que ce cavalier est venu pour Marcelle, que cela ne

doit pas vous inquiéter, et qu'il n'y a rien qui puisse compromettre l'honneur de la maison. Cette liaison ne fait que commencer.

— Quelle audace! Je vais avoir une belle réputation! Entrer ainsi dans la maison d'une personne qui n'est pas mariée! Ah! la malheureuse! Par la mémoire du comte, mon seigneur...

— Modérez-vous, madame, et permettez un seul mot. L'homme qui vient voir Marcelle n'est pas étranger à la maison, et il peut venir lui parler sans risquer de vous compromettre.

— C'est donc un homme à moi?

— Oui, madame.

— Et qui?

— Théodore.

— Mon secrétaire?

— Je sais seulement qu'ils se sont parlé; j'ignore le reste. »

La lutte de la comtesse contre sa rivale et surtout contre son propre orgueil remplit la pièce de situations piquantes, jusqu'au moment où elle cesse enfin d'être le *chien du jardinier*, qui, « ne mangeant pas les légumes, ne souffre point que d'autres les mangent! »

Aphorisme très vrai, dans sa trivialité.

Lope de Vega est encore novateur dans le drame dont il sait tirer des effets saisissants, bien qu'en se renfermant dans un cadre absolument religieux, mais fort noble, où il sait faire intervenir la croix miraculeuse qui, dans le nouveau monde, vient prendre possession du sol indien, et combattre l'idolâtrie. Ici encore il faut tenir compte du temps, des mœurs et des diverses nationalités mises en action.

La popularité de Lope de Vega a été considérable dans son pays.

Il est certain qu'il fournissait un cadre, des faits et des aperçus nouveaux, une forme dramatique qui ne demandait qu'à être exploitée et qui a été développée par des auteurs d'une époque postérieure, jusqu'à nos jours, dans les comédies ou dans le drame, dont quelques-uns ont un accent très prononcé de réalisme.

La force souveraine, consacrée par l'alliance du prêtre et du soldat, est déjà un premier symptôme de réalisme.

Le réalisme, en effet, pénètre dans le drame moderne, à la fois par sa puissance d'action et par la complication des incidents.

Gabriel Tellez, qui, comme Lope de Vega, occupait un rang distingué dans l'Église, a composé, sous le pseudonyme de *Tirso de Molina*,

une comédie très populaire également, *Don Gil aux chausses vertes*, dont le mérite consiste surtout à porter au plus haut degré l'enchevêtrement de l'intrigue. Ce sont des travestissements, des méprises, des confusions sans fin, auxquels se trompent les personnages les plus intéressés à y voir clair, l'amant de la dame et son écuyer. On en vient à croire à la magie, à recourir à l'eau bénite, aux exorcismes. Peu d'étrangers, dit Ticknor, pas un peut-être, ne comprendront toute cette complication d'événements, soit à la première lecture, soit à la première représentation. En Espagne, le spectateur le plus vulgaire et le plus ignorant en saisit tous les fils à la première audition et n'éprouve que du plaisir à débrouiller cette inextricable intrigue.

Les Espagnols ont l'esprit délié naturellement.

Le même Tirso de Molina a créé, sous le titre : *le Railleur de Séville* (*el Burlador de Sevilla*), le type depuis si célèbre de *Don Juan*, que Molière reproduisit dans son *Festin de Pierre* (dont s'est aussi souvenu Beaumarchais) et à qui Mozart et Byron assurèrent l'immortalité. Tirso, le premier, présenta sur la scène ce caractère avec toute son originale intrépidité, formée d'une dépravation sans mélange, avide d'égoïstes plaisirs et d'une moquerie imperturbable qui continue de railler même au milieu des terreurs d'un châtiment miraculeux ; le type a été revêtu par tous les poètes des dons et succès qui les séduisaient le plus. Il est ainsi devenu européen.

Nous recherchons surtout dans le théâtre espagnol le lien qui le rattache à la France. A ce titre Guillen de Castro ne fut pas moins heureux que Molina.

C'est lui qui offrit le modèle et le plan de l'immortelle tragédie *le Cid*.

La grande idée exprimée dans ce drame, Corneille la trouvait en germe dans l'œuvre de son devancier ; ce fut le combat moral de l'amour et du devoir, la lutte entre l'honneur et la passion.

Émouvoir profondément la foule, mais l'émouvoir en l'ennoblissant, en l'élevant aux plus sublimes sentiments que l'humanité puisse éprouver, tel est le secret qu'entrevit une fois Guillen de Castro et que notre Corneille s'appropria si bien qu'il en fit la base glorieuse de tout son théâtre.

Ce drame commence par une imposante cérémonie, où Rodrigue est armé chevalier en présence de toute la cour, de l'Infante et de Chimène. Le roi, prenant son épée sur l'autel, demande trois fois au jeune homme s'il veut être chevalier ; trois fois Rodrigue répond qu'il le veut. « Dieu vous fasse bon chevalier ! » ajoute le roi, et il lui

ceint l'épée qu'il a illustrée lui-même dans cinq batailles. L'Infante lui chausse les éperons, Chimène est un peu jalouse, les courtisans murmurent contre tant de faveurs; le jeune prince de Castille aspire au jour où il pourra devenir chevalier. La scène est pleine de brillants costumes, d'armes étincelantes, de panaches ondoyants. Nous sommes en plein moyen âge : la date de l'action est fortement marquée.

Rodrigue et ses compagnons traversent à cheval une *sierra* de la Galice; un petit berger l'accompagne à pied. Ils s'arrêtent un instant pour se reposer en mangeant. Une voix plaintive sort à plusieurs reprises d'une fondrière voisine :

« N'y a-t-il pas ici quelque chrétien, quelque ami de Dieu? »

C'est un lépreux qui demande qu'on lui tende la main, pour le tirer du fossé profond. Le berger n'a garde de le faire; les écuyers refusent aussi. Rodigue lui présente la sienne; il baise celle du pauvre malade, le couvre de son manteau, partage avec lui sa collation, et mange au même plat, tandis que ses compagnons de voyage s'éloignent avec dégoût; le petit berger lui-même a perdu soudainement son héroïque appétit.

Mais après cet étrange repas, Rodrigue se sent surpris par un invincible sommeil.

« Reposez-vous, dit le lépreux, vous pouvez dormir sous ma garde. »

Le chevalier s'endort en effet, le lépreux souffle sur lui et s'éloigne.

Tout à coup Rodrigue s'éveille :

« Qui m'embrasse? s'écrie-t-il, qui me touche? Jésus! ciel! où est ce pauvre? qu'est-il devenu? Un feu divin m'échauffe et pénètre lentement mon cœur... Quelle odeur embaumée a laissée ici son haleine! Voici encore mon manteau. Je suivrai ses traces : ses pas sont empreints sur la roche. »

Le lépreux alors apparaît dans un nuage, revêtu d'une tunique blanche : c'est saint Lazare; il s'était voilé sous les apparences d'un pauvre pour éprouver la charité du chevalier chrétien. Il revient dans sa gloire louer ce nouvel héroïsme de Rodrigue et le récompenser par l'assurance des plus éclatantes victoires.

Nous comprenons aussi très bien que le poète français ait relégué, pour les féeries, ce miracle trop castillan; mais ce miracle est dans la donnée religieuse de l'Espagne à cette époque. Il fournit de plus une sanction morale à l'acte chevaleresque du héros légendaire.

C'est alors que va se tenir devant nos yeux le conseil ou don

Diègue est élu gouverneur du prince, où le comte outrage son compétiteur et le frappe en présence du roi et des grands. Combien l'insulte est plus terrible que chez le poète français ! combien plus inévitable est la vengeance !

Une autre scène bien remarquable est celle où Diègue, cherchant un vengeur, sonde le courage de ses fils par cette épreuve que j'ai rapportée d'après la romance de Ruy Diaz de Bivar dont Guillen suit fidèlement la tradition. Diègue appelle tour à tour et isolément ses trois fils, en commençant par l'aîné, le plus fort. Il feint une faiblesse et lui demande sa main pour s'appuyer : il serre énergiquement cette main, jusqu'à ce que le jeune homme crie et demande grâce. Diègue le repousse alors avec dédain : « Tu te troubles, tu pleures, lui dit-il, va ! tu n'es qu'une femme. » Même essai avec le second ; même résultat. Il passe alors à Rodrigue, qui, au lieu de se plaindre, s'irrite et menace :

« Mon père, lâchez donc ma main, à la male heure ! Lâchez : si vous n'étiez mon père, je vous donnerais un soufflet.

— Ce ne serait plus le premier.

— Que dis-tu ?

— Fils de mon âme, j'adore ce beau courroux. »

L'admirable récit du combat des Mores, que Rodrigue fait au roi. dans le *Cid* français, est remplacé dans Guillen par une scène plus vraie.

Le combat a lieu dans la coulisse ; mais un petit berger, une espèce de *gracioso,* grimpé sur un rocher en vue du spectateur, en suit toutes les péripéties et nous communique dans un naïf langage les émotions qu'elles lui donnent à l'instant même :

« Bien ! bien ! vois-tu à présent la différence entre saint Jacques et Mahomet ? Les belles blessures ! prends celle-là, double chien ; tu en as pour une compresse. Ça va bien. Par la morbleu ! ils se battent joliment, nos chrétiens. Ils tuent avec les mains ; les chevaux, avec les pieds. Les fiers coups de lance ! Pardi ! je ne crois pas qu'il y ait de taureaux plus courageux. Ils vous pourfendent un More, comme je partage un melon. Et celui-ci (Rodrigue), qui porte ce panache jaune, droit comme la crête d'un coq. Comme il en fait ! Oh ! il faut que je le regarde, pour pouvoir le conter à notre curé. Par ma figue, j'écrase moins de fourmis d'un coup de pied, j'abats moins d'épis d'un coup de faucille, qu'il n'abat de têtes de Mores. Ah ! le luron, il est déjà tout couvert du sang de cette canaille. Il fait des prodiges. Voilà

mes moricauds qui fuient. Ah! chiens, vous courez. Allons, braves chevaliers chrétiens, suivez-les; tue! tue! »

Je préfère de beaucoup cet effet vif et dramatique à la pompeuse déclaration d'un confident de tragédie. C'est du réalisme pur, mais quel jet de patriotisme!

L'école classique, en proscrivant tout ce qui pouvait ternir l'élégance et la pureté d'un goût sûr et soigné, se privait de bien des éléments de succès. Ces emprunts de Corneille au théâtre étranger ne sont-ils pas une critique indirecte de la pénurie, sinon des sujets, du moins de la scène poétique française à cette époque?

Et pourtant Corneille lui-même était un caractère, on pourrait dire un tempérament, dans le langage contemporain.

Un autre poète de l'école de Lope, Jean Ruiz de Alarcon, avait fait représenter, quelques années avant le *Cid*, une comédie où, au milieu des incidents multiples qu'exigeait un public espagnol, se développait de la façon la plus piquante le caractère du menteur. *La Vérité devenue suspecte* (*la Verdad sospechosa*) nous montre un jeune cavalier, dont toutes les bonnes qualités sont gâtées par l'habitude, par le goût invétéré du mensonge, s'embarrassant lui-même dans l'inextricable réseau de ses inventions et arrivant à faire douter à la fin de la vérité même qu'il confesse. « Si cela est vrai, alors pourquoi le dit-il? » semblent penser ceux qui l'entourent. Telle est la traduction française du titre espagnol de la pièce.

Citons un des traits du modèle. Don Beltran vient reprocher à son fils la honteuse habitude du mensonge.

« Êtes-vous gentilhomme, Garcia?

— Je me tiens pour votre fils.

— Et suffit-il que vous soyez mon fils pour être gentilhomme?

— Mais je le pense, seigneur.

— Folle pensée! se conduire en gentilhomme, c'est l'être. Quel a été le fondement des maisons nobles? Les faits illustres de leurs premiers auteurs, sans regarder à leur naissance. Les exploits des hommes les plus humbles ont honoré leurs descendants. Agir bien ou mal agir, c'est être illustre ou être vil. N'est-ce pas vrai?

— Que les exploits donnent la noblesse, je ne le nie pas; mais ne niez point aussi que, sans eux, la donne également la naissance.

— Si celui-là peut gagner l'honneur, qui ne l'eut pas en naissant, n'est-il pas certain que, par une conduite contraire, l'homme né avec l'honneur peut le perdre?

— C'est vrai.

— Si donc vous faites des actions honteuses bien que vous soyez mon fils, vous cessez d'être gentilhomme. Dès que vos mœurs vous rendent infâme aux yeux du peuple, que sert l'écusson paternel? que servent d'illustres aïeux? Quoi! la renommée viendra dire à mes oreilles que Salamanque s'est étonnée de vos mensonges et de vos fourberies! Si c'est un affront pour un homme noble ou plébéien d'entendre dire qu'il ment, dites, quelle honte est le mensonge lui-même? Avez-vous l'épée assez longue, avez-vous la poitrine assez dure pour croire que vous pourrez punir tout un peuple qui vous dit : tu mens! etc. »

Ici, Corneille rentre par imitation du *Menteur* dans la vigoureuse ampleur de son modèle.

Dans cette comédie l'honneur, c'est-à-dire la droiture, est pris à son point véritable. L'honneur peut ainsi se passer de définition; il forme avec la vérité, la morale et la religion le premier terme de la progression qui s'élève de la personnalité affirmée à l'universalité entrevue.

Les Espagnols considèrent Calderon comme le roi du théâtre, et les étrangers le connaissent comme le représentant le plus célèbre de la littérature castillane; il brille par l'élévation de la pensée, par l'éloquence du sentiment, et par la vérité de la passion.

Sa vie a été très agitée, comme celle de Lope ; d'abord soldat, il s'engage à cinquante-deux ans dans le sacerdoce, et meurt après quatre-vingts ans, comblé de gloire et de richesses et des faveurs de la cour et du public.

Le contraste entre le caractère sacerdotal et les travaux dramatiques ne peut plus nous étonner, en Espagne, après ce que nous avons vu de ses devanciers. Il faut se transporter encore par la pensée en face de ce grand symbole ardent et ensanglanté qui plane sur toute cette nation, c'est la *Croix*. La croix même opérant un miracle *in extremis*.

Quoi qu'il en soit du sentiment moral, l'esprit religieux domine en toutes ses aspirations.

On trouve certainement dans Calderon une force tragique accentuée par des passions humaines, et parmi ces passions le sentiment de l'honneur excessivement developpé.

On ne saurait trouver une plus parfaite image de la noblesse avec laquelle Calderon représente le sentiment de l'honneur que la

tradition fabuleuse sur l'hermine, qui, dit-on, met tant de prix à la blancheur de sa fourrure que, plutôt que de la souiller, elle se livre elle-même à la mort, lorsqu'elle est poursuivie par les chasseurs. La beauté de cette comparaison est prise dans la nature même.

Le Médecin de son honneur confirmera ce jugement.

Ce drame nous reporte au règne de Pierre le Cruel. Le frère du roi, Henri de Transtamare, est épris d'une jeune fille, Mencia, qui, malgré les sollicitations de l'Infant, est donnée en mariage à don Gutierre de Solis. Le prince continue à poursuivre de ses hommages celle qui ne doit plus être à lui. Une chute de cheval l'amène dans la maison de campagne qu'elle habite; la complicité d'une suivante lui en ouvre une autre fois la porte pendant la nuit : un poignard, qu'il laisse tomber dans sa fuite, sert au mari jaloux d'indice et de pièce de conviction.

Quelques explications incomplètes, une lettre surprise, et il n'en faut pas davantage pour susciter en don Gutierre des pensées de vengeance.

Dès le début du drame, il met à de simples soupçons une fureur jalouse que l'on peut taxer d'exagération. « Pour moi, si j'aimais une femme et que j'en fusse jaloux, lors même que ce serait une servante ou une esclave, je lui déchirerais la poitrine de mes mains, j'en arracherais le cœur... puis je le couperais, puis je le mangerais... et ensuite je boirais son sang goutte à goutte; je déchirerais son âme, si l'âme pouvait souffrir la douleur. »

Voilà bien le paroxysme d'une jalousie féroce.

Et pourtant qu'a-t-il vu, pour qu'il se contente d'une possibilité, d'une ombre? et concevoir tant de crainte?

« Rien, car les hommes comme moi ne voient point; il suffit qu'ils imaginent, qu'ils soupçonnent, qu'ils prévoient, qu'ils redoutent, qu'ils devinent, que... je ne sais comment m'exprimer : car il n'y a pas de paroles pour signifier une chose qui ne serait pas même un atome indivisible. »

Gutierre écrit donc et laisse sur la table de sa femme un billet ainsi conçu :

« L'amour t'adore, mais l'honneur ne peut te pardonner. L'un te tue et l'autre veut t'avertir. Tu n'as plus que deux heures à vivre : tu es chrétienne, sauve ton âme ; car pour ta vie il n'est plus temps. »

Il sort, ferme les portes, éloigne les domestiques. Bientôt il revient avec un chirurgien, qu'il amène de force, les yeux bandés.

« Il est temps, lui dit-il, que tu entres dans ce cabinet; mais auparavant, écoute-moi : ce poignard percera ta poitrine si tu n'exécutes

pas fidèlement ce que je vais t'ordonner. Ouvre cette porte; que vois-tu dans cet appartement?

— C'est une image de la mort, un corps étendu sur un lit; deux torches sont à ses côtés et un crucifix est devant. Je ne saurais dire ce que c'est, car un voile couvre son visage.

— Eh bien! ce cadavre vivant que tu vois, c'est toi qui dois lui donner la mort.

— Qu'oses-tu ordonner?

— Que tu la saignes, que tu laisses couler son sang jusqu'à ce que ses forces l'abandonnent, que tu ne la quittes point jusqu'à ce que, par cette petite blessure, elle ait perdu tout son sang et qu'elle expire. Tu n'as rien à répondre : il est inutile d'implorer ma pitié ; obéis si tu veux vivre. »

Le chirurgien obéit à la peur : mais en sortant de cette maison funèbre, il applique sur le mur qui avoisine la porte sa main ensanglantée. Cet indice la fera reconnaître le lendemain à lui-même et au roi.

L'honneur, pour le Castillan, est la raison suprême. Le roi Pierre le Cruel dit lui-même : « L'honneur est l'asile inviolable de l'âme, et je n'ai pas d'empire sur les âmes. »

Calderon, qui, partout ailleurs, s'incline avec tant de respect devant la royauté, ne pense pas déroger à l'expression du sentiment public en passant outre pour cette prérogative de l'honneur castillan.

Dans un autre passage :

« Sire, dit don Gutierre au monarque, ceux qui exercent un office public ont coutume de placer au-dessus de leur porte un écusson à leurs armes. Mon office, à moi, c'est l'honneur ; et c'est pourquoi j'ai mis au-dessus de ma porte ma main baignée dans le sang, parce que l'honneur, sire, ne se lave que dans le sang. »

Le roi lui-même approuve cette sommaire justice. Il déclare qu'à des malheurs pareils il y a un remède.

« Lequel, sire?

— Le vôtre même, Gutierre.

— Et quel est-il?

— La saignée. »

Avec Tirso de Molina nous touchions à la féerie, avec Calderon nous confinons au mélodrame.

Dès lors le fanatisme de Calderon s'impose à notre imagination

et nous lisons ce drame puissant, écrit dans un élan de conviction et de foi, *Eusèbe de la Croix*.

Dans une gorge de montagnes, au coin d'une solitude âpre et sauvage, loin de tous les chemins fréquentés, au milieu des rocs jaunis par le soleil et de grands blocs de pierre superposés, aux arêtes aiguës, qui se dessinent durement à l'horizon (comme au cirque de Gavarnie), il y a une grande croix formée de deux débris de chêne que l'outil du charpentier n'a pas même équarris. C'est un de ces paysages aux couleurs tranchées, qui s'accordent avec toutes les pensées terribles et toutes les fureurs de l'âme; là doivent se réfugier les *bandoleros*, là des ennemis acharnés doivent commencer et finir un combat mortel.

« N'allons pas plus loin, dit l'un d'eux. Tirez votre épée : vous êtes gentilhomme, sans doute; il faut vous battre.

— Très bien! et pour vous répondre avec le fer, il suffirait que vous m'eussiez conduit ici. Mais quelle est votre plainte? que voulez-vous de moi? J'ai besoin de le savoir avant de nous battre.

— Me plaindre! oui, j'ai à me plaindre : c'est un outrage trop grand pour que je le dise. Ma voix s'y refuse; je voudrais le taire, je voudrais l'oublier, vous le redoublez en me le rappelant. Connaissez-vous ces lettres?

— Jetez-les à terre, je les ramasserai.

— Les voici... Eh bien! vous avez pâli, vous êtes troublé.

— Misérable, cent fois misérable, quiconque fie ses secrets au papier...

— Vous connaissez ces lettres?

— Elles sont de moi toutes, je ne le nie pas.

— Eh bien! moi, je suis le fils de Lisardo Crucio, gentilhomme; vous étiez mon ami, vous avez séduit ma sœur Julia. Vous êtes pauvre et n'aurez jamais ma sœur. Demain, pour que la pureté de mon nom ne soit pas ternie, elle sera consacrée à Dieu; par volonté ou par force, elle sera religieuse. Quant à vous, rendez-moi raison. Que l'un de nous meure, et qu'il meure ici. Si c'est vous, ma sœur ne sera pas votre maîtresse; si c'est moi, je ne le verrai pas.

— Je vous ai écouté, je me suis contenu, Lisardo, modérez-vous de même et entendez ma réponse. Il faut que l'un ou l'autre tombe sur cette place. C'est bien; mais sachez quel personnage est devant vous : un homme qui ne craint rien, et qui se sent conduit par une main invisible. Ma vie s'est passée dans les prodiges. Répétez au monde ce que je vais vous dire, si vous me voyez mourir; et qu'un

oubli éternel ne couvre pas ces étranges, ces grands et sublimes miracles. Je ne sais quel fut mon père, je ne l'ai jamais connu. On m'a dit que j'étais né au pied d'une croix, le ciel pour dais, une pierre pour berceau. Trois jours je pleurai, trois jours les bêtes féroces errèrent autour de moi sans toucher à l'enfant abandonné. Je ne mourrai pas de faim, car je suis né au pied de la croix. Un berger errant dans les âpres solitudes de ces monts, à la recherche de sa brebis égarée, me recueillit par miséricorde. Son nom était Eusèbe; il m'appela Eusèbe de la Croix. »

Suit la longue énumération des prodiges par lesquels la croix l'a constamment protégé, malgré ses désordres et ses vices. Eusèbe a échappé à l'incendie, au naufrage, au feu de l'ennemi, toujours par l'influence, par la protection évidente du signe sacré.

« Je suis mystérieusement prédestiné, Lisardo : ne vous attaquez pas à moi. La mort ne voudra pas de moi, vous dis-je. Les murs d'un couvent ne protégeront pas votre sœur. Je suis prêt à vous satisfaire ; car apprenez que nul n'a des passions plus terribles, nul n'a plus soif de sang, nul n'est plus éloigné de craindre, que cet homme qui est devant vous, *Eusèbe de la Croix*.

— Eusèbe, que la langue se taise, c'est au fer à parler. »

C'est fort bien ; mais la morale ne souffre-t-elle pas de voir la main invisible de Dieu protéger, on ne sait par quelle raison, cet Eusèbe, le meurtrier, homme de sang et de volupté ? L'influence de ces idées sur le peuple n'est-elle pas détestable ?

Un filet de dévotion
Ne manque jamais au larron.

C'est donc l'idolâtrie du symbole poussée à la ferveur tragique ; mais on ne peut pas nier, d'un autre côté, que dans une œuvre de cette nature, la force et l'intensité de l'émotion produite ainsi sur une foule croyante et surexcitée ne soit un moyen d'action, un procédé de composition assimilable.

Suivons le poème espagnol dans son développement réaliste.

Lisardo tombe, comme on le pressent, sous le fer de son ennemi, mais à la prière que le mourant lui fait *au nom de la croix* de ne pas le laisser expirer sans confession, Eusèbe le porte dans un monastère voisin et, en échange, reçoit de lui la promesse que lui-même, avant de mourir, recevra la même grâce. Puis le criminel prédestiné, débarrassé de Lisardo, poursuit Julia jusque dans le couvent qui la renferme; mais, au moment de la saisir, il recule en apercevant sur le sein de la

jeune fille une croix de sang pareille à celle qu'il reçut lui-même à sa naissance.

Eusèbe se fait capitaine de brigands; il vole et assassine les passants dans la sierra; mais il les enterre pieusement et place une croix sur leurs cadavres. Un prêtre passe : la balle du voleur s'est amortie contre un livre que le voyageur portait sur sa poitrine et dont il est l'auteur : c'est l'histoire des prodiges opérés par la croix. Eusèbe le laisse aller en lui demandant ce livre pour toute rançon. Enfin la justice des hommes poursuit et atteint le meurtrier : Eusèbe tombe frappé à mort dans son repaire; mais, avant d'expirer, il invoque un prêtre pour l'absoudre. Albert, l'auteur du livre de la croix, averti miraculeusement, arrive exprès de Rome.

C'est le bénéfice de l'absolution.

Ici le prêtre, pour couronner son œuvre, a osé la plus extraordinaire et la plus émouvante des fictions. Le prêtre est arrivé trop tard : les soldats viennent d'enterrer le brigand : ils partent, en laissant à la garde de son corps un paysan nommé Gil, le gracioso de la pièce.

GIL.

J'admire leur quiétude! Ils ont enterré là Eusèbe, et ils me laissent seul ici. Seigneur Eusebio, souvenez-vous, je vous en prie, que j'ai été autrefois votre ami. Mais qu'est-ce que cela? ou mon désir m'abuse ou je vois venir de ce côté un millier de personnes. (Arrive un voyageur.)

ALBERT.

J'arrive de Rome, et, trompé par la nuit, je me suis égaré une seconde fois dans cette montagne. C'est ici l'endroit où Eusèbe me laissa la vie, et j'ai peur que ces soldats ne me fassent un mauvais parti.

LE MORT.

Albert!

ALBERT.

Quel est ce souffle de voix étrange qui, répétant mon nom, a frappé mes oreilles?

LE MORT.

Albert!

ALBERT.

On prononce encore mon nom. Il me semble que c'est de ce côté. Allons voir.

GIL.

Dieu saint! c'est Eusèbe! Jamais peur n'égala la mienne.

LE MORT.

Albert!

ALBERT.

Le son vient de plus près. O voix qui frappes l'air avec tant d'insistance en répétant mon nom, qui es-tu ?

LE MORT.

Je suis Eusèbe. Approche, Albert, vers cet endroit où je suis enterré! approche et soulève ces branchages; ne crains rien.

ALBERT.

Je ne crains rien.

GIL.

Moi, si.

ALBERT enlevant les rameaux.

Te voilà découvert : dis-moi, au nom de Dieu, que me veux-tu?

LE MORT.

C'est de sa part, Albert, que ma foi t'a appelé, pour qu'avant ma mort tu m'entendisses en confession. Il y a quelques moments déjà que j'aurais dû mourir; mon âme est délivrée de mon cadavre, mais elle ne l'a pas encore quitté. Viens, Albert, que je te confesse mes péchés, plus nombreux que les sables de la mer, que les atomes du soleil.

GIL.

Par Dieu! le voilà sur ses pieds, et pour qu'on puisse mieux le voir, le soleil dévoile ses rayons. Je vais le dire à tout le monde.

Pendant qu'une clarté progressive illumine lentement la pâle figure du mort, tous les personnages du drame accourent à la voix de la sentinelle effrayée.

GIL.

Voici du monde de tous les côtés. Que tous apprennent par ma voix le plus admirable événement dont le monde fut jamais témoin. Eusèbe s'est levé de la fosse où on l'avait enterré, appelant un prêtre à haute voix. Mais pourquoi raconté-je ce que tous vous pouvez voir ? Regardez avec quelle dévotion il se tient là-bas agenouillé.

CRUCIO.

Aussitôt que le saint vieillard a fait le signe de l'absolution, Eusèbe est retombé mort à ses pieds.

ALBERT, s'approchant.

Au milieu de ces grandeurs imposantes, que le monde apprenne par ma voix la plus étonnante des merveilles. Après la mort d'Eusèbe, le ciel a laissé en dépôt son esprit devant son cadavre jusqu'à ce qu'il se fût confessé ; tant peut obtenir de Dieu la dévotion à la croix !

Cette dévotion à la croix est, ici, d'un opportunisme absolument radical. Tous les meurtriers doivent-ils espérer ainsi pareille rémission ?

Quoi qu'il en soit du sentiment éveillé par un tel miracle, la morale est faussée par cet exemple d'absolution *in extremis*.

Comme ses prédécesseurs, Calderon composa un grand nombre de comédies d'intrigue (de cape et d'épée). Les qualités de son talent l'y préparaient admirablement ; car, doué moins d'invention, quoiqu'il en eût beaucoup, que d'une rare fécondité de combinaisons et d'un art merveilleux pour ramener, embrouiller, serrer et dénouer une intrigue, s'il y avait un genre qui demandât l'intérêt des situations et l'émotion qui naît des péripéties ou des surprises de l'action, c'est dans ce genre que Calderon devait se déployer tout entier et mettre le mieux en lumière toutes les ressources de sa prodigieuse imagination... Il y développe un art si consommé, il se jette dans tous les hasards de l'action la plus confuse avec une si charmante témérité, il s'y démène avec tant d'aisance, et, comme un hardi plongeur, il reparaît à la surface de l'eau avec tant de grâce et par où on l'attend le moins, qu'il était devenu proverbial de dire de ces aventures où le hasard vous jette, mais dont on se tire avec audace et bonheur : *lances de Calderon*.

Ces intrigues et invraisemblances sortent de notre sujet, mais

tout ce qui tient aux procédés du théâtre ne peut nous être indifférent, surtout comme précédents.

On a exploité toutes les combinaisons possibles et scéniques dans ce que l'on a appelé la comédie *à tiroir*, on a machiné tous les *trucs*, pour suivre au théâtre le jeu des événements soudains ou imprévus, tout cela en vue d'effets qui peuvent produire de grands mouvements.

Calderon n'y a pas manqué. Ses intrigues sont toujours compliquées, étincelantes, pleines de surprises et d'effets. Outre l'intérêt général de curiosité et d'émotion, elles offrent de loin en loin d'ingénieux détails, des espiègleries de situation et de dialogue qui donnent de l'esprit au hasard ; l'esprit fin, la note gaie après les scènes lugubres.

Par exemple, deux amants, successivement jaloux l'un de l'autre, viennent alternativement se disculper, et jouent tour à tour le même rôle. Don Félix, accusé d'infidélité par Laura (*la Maison à deux portes*, journée première, scène X) essaye de se justifier :

« Jalouse ou mécontente, il faut pourtant que vous m'entendiez avant que je sorte d'ici.

— Vous en irez-vous, si je vous écoute ?

— Oui.

— Parlez donc, et allez-vous-en. »

— Vous nier que j'aie aimé Lise...

— Pouvez-vous vous justifier de cela ?

— Sans doute.

(A part) — Qu'Amour le veuille ! (Haut.) Écoutez-moi, je vous en prie.

— Et vous vous en irez ?

— Oui.

— Parlez donc, et allez-vous-en.

A la fin de l'acte suivant, c'est à Laura de se disculper : Félix a cru apercevoir un homme dans sa chambre.

« Et si rien de cela n'était vrai ? Si c'était tout le contraire ?

— Comment ?

— Écoutez-moi, vous le saurez.

— Si je vous écoute, vous en irez-vous ?

— Oui.

— Alors, parlez. »

Ils *parlent* l'un et l'autre, et naturellement tout s'explique, à la satisfaction des deux intéressés et à celle des spectateurs.

Mille détails de dialogue, achetés par l'invraisemblance de l'intrigue, ne semblent pas payés trop cher.

Dans *l'Esprit follet :*

Don Manuel, se croyant en bonne fortune, chez une grande dame, est introduit la nuit par une armoire à porte dissimulée, très mobile et pleine de cristaux, dans sa propre chambre. Il se heurte contre son propre valet, Cosme, occupé à se remémorer tous les tours diaboliques que les esprits follets lui ont déjà joués dans cette chambre ensorcelée :

COSME, tout tremblant.

Qui va là? Qui êtes-vous?

D. MANUEL.

Silence, qui que vous soyez, si vous ne voulez pas tâter de mon poignard.

COSME.

Je serai aussi muet qu'un parent pauvre dans la maison d'un parent riche.

D. MANUEL, à part.

C'est apparemment quelque domestique qui sera entré ici par hasard. Il faut que je lui demande où je suis. (Haut.) Dis-moi, quelle est cette maison? Et ton maître, quel est-il?

COSME.

Le maître et la maison appartiennent au diable, et puisse-t-il m'emporter! Ici demeure une femme qu'on appelle Esprit follet, et qui est un vrai démon sous les traits d'une femme.

D. MANUEL.

Et toi, qui es-tu?

COSME.

Un valet, un serviteur, un domestique, qui, sans savoir ni pourquoi, ni comment, suis la proie de ses enchantements.

D. MANUEL.

Et qui est ton maître?

COSME.

Un fou, un impertinent, un niais, un imbécile, un pauvre diable qui se perd pour cette femme.

D. MANUEL.

Et il s'appelle?

COSME.

Don Manuel Enriquez.

D. MANUEL.

Ah! tu es Cosme?

Le rôle du valet poltron, gourmand, naïf et vulgairement spirituel, se dessine dans Calderon; c'est toujours le *gracioso* de ses prédécesseurs.

L'un d'eux joue à lui seul une jolie scène domestique. Son maître vient de lui faire cadeau d'un de ses propres habits; Calebasse (c'est le nom du valet) l'en remercie à sa manière, en lui expliquant les prodigieux avantages d'un habit tout fait, par les ennuis inévitables qu'un tailleur inflige à ses *clients*.

« Seigneur maître, combien d'aunes d'étoffe me faut-il?

— Sept trois quart.

— Quinones me fait un habit avec six aunes et demie.

— Qu'il le fasse, mais s'il y réussit, je consens à m'arracher la barbe.

— Et combien de taffetas?

— Huit aunes.

— Mettons-en sept!

— Pas une ligne de moins de sept et demie.

— Et de rouennerie?

— Quatre.

— Oh!

— S'il en manque un doigt, je n'en puis venir à bout.

— Pour la soie?

— Deux onces et trente de laine.

— Le boucassin pour les bordures?

— Une demi-aune.

— La serpillière?

— Autant.

— Les boutons?

— Trente douzaines.

— Trente?

— Vous pourrez les compter. Il y aura ensuite les rubans, les poches, le fil... Maintenant, aller chez monsieur, essayer tout cela. Veuillez joindre les pieds, seigneur, tenez la tête droite, tendez le bras.

— Seigneur maître, vous faites de moi un polichinelle.

— Que cette culotte sera gracieuse! voyez; le pourpoint large des épaules, tombant sur le haut des bras, et arrondi à la ceinture. Nous avons oublié de compter la ratine pour les basques.

— Mettez-la.

— Volontiers. Ah! j'oubliais encore une chose, le bouracan.

— Prenez-le sur ce vieux manteau.

— Je vais le couper à l'instant.

— Et quand aurai-je cela?

— Demain, à neuf heures.

— Il est déjà une heure. Oh! combien ce tailleur se fait attendre... Seigneur maître, vous m'avez tenu chez moi toute la journée.

— Je n'ai pas pu mieux faire; j'ai dû finir un jupon qui n'en finissait plus, tant il y avait d'étoffe.

— Ah! seigneur, que tout cela est sec!

— Mouillez-le.

— Ma culotte est étroite.

— N'importe, c'est du drap, cela se prête.

— Ce pourpoint est trop large.

— N'importe, c'est du drap, cela se retire.

Ainsi le drap s'élargit ou se rétrécit à la volonté du tailleur.

— Le manteau est trop court.

— Il couvre plus de la moitié de la jarretière. Aujourd'hui, on ne les porte plus longs.

— Combien vous dois-je?

— Peu de chose, autant dire rien : vingt réaux pour la culotte, vingt pour le pourpoint et ses manches, dix pour le manteau, trente pour les boutonnières... et enfin tant d'impertinences, et pour ceci et pour cela. Bref, me donner un habit tout fait, c'est me donner un vrai bijou. »

Ce monologue est bien pris sur le vif; c'est la *chanson* du fournisseur.

Trop souvent la grandeur touche à l'exagération, l'éloquence à l'emphase et à la déclamation, la vigueur à la subtilité du raisonnement; la profondeur, alors, n'est qu'apparente.

Calderon traduisait ainsi merveilleusement les ardeurs et les passions du caractère espagnol, et trouvait un écho puissant dans le cœur de ses auditeurs.

Une étude sur les arts espagnols complétera ces divers éléments des préférences nationales ; en nous permettant de constater en même temps que le réalisme du sentiment mystique, intolérant et fanatique écarte forcément le sentiment de la nature.

Nous n'avons aucune raison pour nous intéresser aux causes de la décadence de cette nation, mais on est tristement affecté de cette sanction morale résultant de la solidarité et de la dissolution des grands principes de l'humanité, dans les mœurs espagnoles, comme dans la dégénérescence de la grande famille des rois issus de la maison d'Autriche.

« Charles-Quint, dit M. Mignet, avait été général et roi ; Philippe II n'avait été que roi ; Philippe III et Philippe IV n'avaient pas même été rois ; Charles II ne fut pas même un homme... Non seulement il ne sut pas régner, mais il ne put même pas se reproduire. »

Au point de vue des formes physiques, la dégradation dans la réalité des traits, dans la vérité d'une même physionomie, dans la ressemblance des cinq rois de cette dynastie, accuse une décroissance fatale du génie à la nullité la plus complète.

« Charles-Quint, dit M. Viardot, dans ses études sur l'Espagne, a le front haut et plein, l'œil pénétrant, le nez un peu aquilin et fortement dessiné, la lèvre inférieure fière et dédaigneuse, le menton large et court. Dans Charles II, tous ces traits, quoique ressemblants encore, se sont allongés, élargis, hébétés. Le front est étroit et bas, l'œil morne, le nez pend, comme une glande charnue, du front sur la bouche, la lèvre pend sur la mâchoire, et la mâchoire sur l'estomac... On reconnaît dans Charles-Quint la pénétration fine, l'activité opiniâtre, la force calme ; dans Philippe II, le soupçon jaloux, la volonté puissante encore, mais rusée et vindicative ; dans Philippe III, l'envie d'une volonté, mais incertaine, insuffisante, le vouloir sans le pouvoir ; dans Philippe IV, la faiblesse insouciante ; dans Charles II, l'imbécilité. »

Le peuple espagnol, le castillan conservait pourtant un ressort puissant, l'affirmation de sa nationalité, susceptible, ombrageuse, tou-

jours en éveil ; il l'a prouvé depuis, en maintes circonstances, par une résistance invincible contre l'étranger.

Ce que nous ne pouvons nier non plus, et ce sur quoi nous aurons occasion de revenir, c'est l'influence directe du théâtre espagnol sur le théâtre français ; de son roman même sur plusieurs de nos auteurs français, Le Sage en première ligne.

CHAPITRE III

CAMOËNS

La situation du Portugal en bordure de l'Océan, facilitant les grands voyages, portait l'imagination de son peuple aux éblouissements des grandes découvertes, aux périgrinations aventureuses dans une terre inconnue, et laissait ainsi, dans l'épopée de Camoëns, la trace plus profonde des beautés inspirées par le spectacle de la nature, par la description de pays récemment découverts, par la contemplation des grands phénomènes des mondes maritime et céleste.

Camoëns, le chantre des *Lusiades*, a traité en maître plusieurs de ces tableaux à la fois géographiques et météorologiques.

Voici d'abord l'Ile de Vénus, au chant IX :

« Elle présente aux Lusitaniens une large baie dont les eaux tranquilles viennent mourir sur un sable blanc parsemé de coquillages aux mille couleurs.

« Trois collines, d'un aspect aussi gracieux qu'imposant, étalent leur verdure émaillée de fleurs et dominent ce riant séjour. De leur sommet jaillissent de clairs ruisseaux, les ondes fugitives murmurent à travers les rochers, et, de cascade en cascade, vont se réunir dans un vallon délicieux.

« Ils y forment un lac dont l'étendue égale la beauté ; autour de ce vaste bassin sont groupés des arbres charmants ; leur tête couronnée de verdure flotte suspendue sur le cristal liquide : on dirait qu'amoureux de leur feuillage, ils se plaisent à le répéter dans ce fidèle miroir.

« D'autres portent dans les airs leurs rameaux chargés de fruits odoriférants : l'oranger, dont les pommes d'or ont l'éclat de la chevelure de Daphné ; le cédrat, qui plie sous son brillant fardeau ; le citronnier, dont le fruit jaunissant parfume le verger qu'il embellit.

« La grenade vient de s'ouvrir, elle efface l'éclat des rubis ; dans les bras de l'ormeau se balance la tige amoureuse, avec ses grappes de pourpre et d'émeraude ; et toi qui sur la tige où tu reposes as reçu les

atteintes de l'avide passereau, poire au corsage élancé, sois fière de tes blessures, elles ont révélé ta saveur et ton prix.

« Une verte chevelure couronne le front des collines : là s'élèvent à la fois les peupliers d'Alcide, les lauriers d'Apollon, les myrthes de Vénus, les pins de Cybèle, témoins autrefois de l'inconstance d'Atys ; le cyprès enfin, qui dirige vers le ciel sa tête pyramidale.

« Sous un si beau ciel, la nature ne vend pas ses bienfaits : là se reproduisent sans culture la cerise aux teintes vermeilles, la mûre qui rappelle de funestes amours, la pomme de Perse, qui, transplantée sur un sol étranger, n'en devient que plus chère à Pomone. »

Cette description est pittoresque et traitée à la façon des poètes de l'antiquité. Celle-ci comporte une exactitude qui révèle le réalisme de son sujet et une sorte de précision scientifique :

« J'ai vu se former sur nos têtes un nuage épais qui, par un large tube, aspirait les vagues profondes de l'Océan.

« Le tube, à sa naissance, n'était qu'une légère vapeur rassemblée par les vents : elle voltigeait à la surface de l'eau. Bientôt elle s'agite en tourbillon, et, sans quitter les flots, s'élève en long tuyau jusqu'au ciel, semblable au métal obéissant, qui s'arrondit et s'allonge sous la main de l'ouvrier.

« Substance aérienne, elle échappe quelque temps à la vue ; mais, à mesure qu'elle absorbe les vagues, elle se gonfle, et sa grosseur dépasse la grosseur des mâts : elle suit, en se balançant, les ondulations des flots ; un nuage la couronne, et, dans ses vastes flancs, engloutit les eaux qu'elle aspire.

« Telle on voit l'avide sangsue s'attacher aux lèvres de l'animal imprudent qui se désaltérait au bord d'une claire fontaine ; brûlée d'une soif ardente, enivrée du sang de sa victime, elle grossit, s'étend et grossit encore. Telle se gonfle l'humide colonne, tel s'élargit et s'étend son énorme chapiteau.

« Tout à coup la trombe dévorante se sépare des flots et retombe en torrents de pluie sur la plaine liquide. Elle rend aux ondes les ondes qu'elle a prises, mais elle les rend pures et dépouillées de la saveur du sel. »

Le champ des découvertes lointaines s'agrandissant de jour en jour est un sujet fécond pour les poètes modernes et la science, en même temps, élève ses aperçus, élargit ses connaissances, en raison des lois naturelles que ces faits nouveaux apportent à l'étude des phénomènes terrestres. Camoëns en a le sentiment.

CHAPITRE IV

L'ART EN ESPAGNE A PARTIR DE CHARLES-QUINT

Il n'y a pas de raisons suffisantes pour séparer en diverses écoles l'art espagnol, comme je l'ai fait pour l'art italien.

En Italie, les diverses principautés, les États indépendants se sont maintenus longtemps divisés; en Espagne, au contraire, malgré les différences de climat, d'aptitude et d'origine, il s'est vite formé un centre d'attraction, de largesses et de brillante monarchie autour du trône de Ferdinand et d'Isabelle.

L'empire de Charles-Quint s'étendit jusqu'en Italie et en Flandres, et par un retour des choses, déjà signalé pour la Grèce, l'Italie *conquit* au culte des arts ses farouches vainqueurs, en leur imposant, par droit de supériorité artistique, son goût, sa poésie, ses rythmes, et presque sa langue.

Le propre fond espagnol a fourni le germe. L'Italie fera le reste, et, par action réflexe, les Pays-Bas.

Ribera passa en Italie ses premières années indigentes. Un cardinal en eut pitié, l'emmena chez lui et l'adopta.

Ribera s'inspira successivement de Caravage et de Corrège, dont il suivit les leçons et qui le passionnèrent tour à tour avec un véritable enthousiasme. Cette double initiation de qualités très brillantes, mais opposées, fut certainement une des causes de la supériorité qu'il obtint sur son premier maître, le bouillant Caravage, mort en 1609, lorsque Ribera n'avait pas plus de vingt ans.

Fixé à Naples, marié à la fille d'un riche marchand de tableaux, Ribera n'eut plus qu'à produire, trouvant dans la profession de son beau-père un moyen facile de répandre son nom et ses ouvrages. Une circonstance bizarre aida même à fonder tout à coup sa réputa-

tion. La maison qu'il occupait, avec la famille de sa femme, était située sur la place même du palais du vice-roi. Un jour, suivant la coutume italienne, son beau-père avait placé sur le balcon, comme une exposition publique, un *Martyre de saint Barthélemy,* que Ribera venait d'achever. La foule, attirée par la vue de ce magnifique ouvrage, couvrit bientôt la place, faisant retentir l'air de ses cris d'enthousiasme. La rumeur devint telle qu'à la petite cour espagnole on crut qu'une émeute éclatait, et qu'un Masaniello haranguait le peuple. Le vice-roi sortit en armes, vit la cause du désordre, admira le tableau et manda l'artiste. Sa fortune était faite.

AU MUSÉE DU LOUVRE

Nous rencontrons d'abord le *Pied bot.* La véritable expression du gamin sordide et narquois, sous un costume de bure commune. La figure bien ferme dans la couleur grise du tableau, les pieds bien pris dans la même note qui appartient au sujet : peut-être un souvenir d'enfance.

Une *Vierge.* — Un *Philosophe.* — La même énergie dans les deux sujets : grâce divine dans la Vierge; attention méditative chez le Philosophe.

Voir aussi dans la salle Lacaze (nº 35) le *Sectaire* jurant sur le Livre saint, les bras nus pour l'action.

Le *Christ au tombeau* réunit et égale toutes les qualités que nous avons déjà signalées dans les œuvres similaires des autres écoles : morbidesse du Christ, lividité du cadavre, augmentées par l'effet de l'ombre portée, la partie supérieure de la tête éclairée par une sorte de rayon divin; les apôtres, attentifs à son réveil, dans un ravissement profond, et les attitudes les plus franches et les plus énergiques, de celui qui paraît le consulter et est éclairé du même rayon divin, de celui qui semble l'ausculter de la main, de celui enfin qui lui soutient la tête, dans l'attente du dernier soupir exhalé. Toute la rude palette des tons énergiques se trouve répandue sur cette toile, depuis le blanc pur jusqu'au rouge écarlate.

Saint Paul ermite. — Ici, l'énergie du cénobite : la tête éclairée de la foi céleste; le corps amaigri de l'homme qui s'impose toutes les pénitences et toutes les épreuves de la sainteté. La tête de mort

est placée près de lui pour lui rappeler le triste sort de notre fin toujours proche; enfin, une échappée du ciel brillant dans un paysage des plus sombres, une lueur de sérénité sur la triste existence qu'il passe loin du monde.

Quel modelé sur toutes les chairs! quelle sainteté sur le tout!

L'*Adoration des bergers*. — La Vierge est en prière près de son fils; les bergers se prosternent avec une adoration pieuse, dans l'humilité du simple paysan fidèle, vrai et convaincu. Le fond du paysage, par son bleuissement, leur promet l'espérance du chrétien.

Ribera, malgré son séjour en Italie, est bien peintre espagnol. c'est-à-dire, comme le dit L. Viardot, particulièrement « réaliste. comme ses compatriotes, en ce sens qu'ils cherchent moins le beau que le vrai, et qu'ils expriment leur pensée par la reproduction complète et matérielle de tous les objets qu'ils embrassent.

« Parmi ces peintres réalistes, Ribera est au premier rang. On pourra lui reprocher d'exagérer à dessein les oppositions de l'ombre et de la lumière, de choisir des têtes chauves et barbues, des mains ridées et calleuses, des corps décrépits et contournés; de chercher habituellement, dans le choix de ses sujets, dans tous les détails des scènes qu'il retrace, ce qu'il y a de plus terrible, de plus sauvage, de plus hideux même et de plus repoussant pour porter l'émotion du spectateur jusqu'à l'horreur et à l'effroi. Mais il faudra convenir que ces sujets et ces détails sont possibles, sont vraisemblables, ce qui suffit pour le vrai dans les arts; il faudra convenir ensuite que, — sauf l'exagération des ombres, qui ont poussé au noir, et de transparentes sont devenues opaques, — ils sont rendus avec une fidélité merveilleuse, avec une incomparable énergie, et que nul peintre, de nulle école, n'a porté plus loin, dans l'exécution matérielle de ses œuvres, la force, l'audace, l'éclat et la solidité. »

Concurremment aux grands travaux de Ribera, un peintre andalous, Herrera le vieux, se faisait une manière toute nouvelle, personnelle et fortement imprégnée de la fougue d'un esprit sombre et violent.

Retiré dans son atelier, sans autre aide et assistance qu'une vieille servante qu'il chargeait d'étendre ses couleurs sur la toile avec des brosses d'étoupe et à peu près au hasard, il continuait le travail et tirait de ce chaos des draperies, des membres, des figures.

Le *Saint Basile,* qui est au Louvre, dans le salon carré, est une œuvre farouche. L'énergie sombre plane sur cette toile. Les deux évêques s'accusent fortement par leur ardeur mystique; les scribes ont l'enthousiasme des néophytes : deux d'entre eux sont bien le type, l'un du pénitent, l'autre du sectaire. La couleur y est bien distribuée, depuis la dalmatique noire de saint Basile, jusqu'au gris et au blanc des costumes et ornements.

Les mitres et capuchons se dressent en découpures sur un chœur d'anges épanouis dans le ciel, comme un fond d'aurore d'une clarté plus radieuse.

On se sent ici sur un sol affermi par une foi robuste.

Cette concentration de la foi religieuse chez les Espagnols amenait, comme correctif et complément, l'emploi de chaudes couleurs, un certain réalisme d'aspect, un naturalisme de ton, qui « menacent d'étouffer, sous la splendeur pittoresque, l'expression de l'idée morale. La pénitence et l'ascétisme, représentés par les peintres espagnols, prennent chez eux le caractère d'une passion charnelle; c'est une fureur de tempérament comme l'extase et la prière, qui se confondent sous leurs pinceaux avec la volupté ». (V. de Laprade.)

Tant il est vrai, je le répète, que la réalité de la nature reprend partout ses droits.

Zurbaran, que l'on a nommé le Caravage espagnol, lui ressemble pour la fougue exagérée des effets, la recherche des teintes bleuâtres qu'employait le peintre italien.

Il applique cette fureur du pinceau aux sujets religieux, dont il sait faire des œuvres réalistes, dans toute leur acception.

Les *Funérailles d'un évêque* et *Saint Pierre Nolasque*, au Louvre, ne nous donnent qu'une faible idée du caractère sauvage de ses œuvres.

Dans le premier sujet, une grande tristesse est apportée dans les honneurs rendus au mort, qui semble être un pestiféré; l'assistance ecclésiastique, assez diversifiée d'ailleurs, en est pénétrée d'horreur.

L'autre est une prédication intime, ardente, sur les droits évangéliques ou peut-être inquisitoriaux.

J'ai vu à l'ancien Musée espagnol, de Zurbaran, si je m'en souviens bien, un moine s'arrachant les entrailles, qui, soit pénitence, soit pour l'exemple d'une foi robuste dans l'avenir céleste, était d'un naturalisme féroce et cependant digne d'une sanctification suprême.

C'est le naturalisme s'exaltant à la flamme des bûchers de l'Inquisition.

Après Herrera, Ribera et Zurbaran, on ne rencontre plus, chez les peintres espagnols, cette foi robuste qui prenait sa source dans le cœur de la nation; les moyens d'interpréter la foi n'ont plus la même énergie, parce que son principe d'action s'est affaibli et que la croyance toute faite s'est substituée à la piété primitive.

Dans le *Buisson ardent* de Collantès, nous voyons l'effet cherché, mais réel, de la *vision* de la foi superstitieuse.

Le pâtre gardant ses moutons a cédé à l'hallucination qui le transporte au delà du monde réel. Le paysage y prêtait admirablement. Il est bien coupé et traversé d'un charmant ruisseau serpentant en innombrables circuits. Au fond s'élève une ruine des plus pittoresques. L'animation en est encore augmentée par les groupes de brebis gardées par le chien, fidèle conducteur du troupeau, et quelques petits personnages au lointain. C'est, à mon avis, le plus joli effet de paysage de cette galerie, réduite à la deuxième travée; c'est une marque d'attention visible envers la nature extérieure.

Cette œuvre fantastique d'un peintre castillan nous conduit à Velasquez.

Velasquez exprime une autre tendance, celle de la recherche plus exclusive des sujets profanes. A la différence des Italiens et de tous ses compatriotes, il n'aimait pas à traiter les sujets religieux. C'est un genre qui exige moins l'exacte imitation de la nature, où il excellait, que la profondeur de la pensée, la chaleur du sentiment, l'*idéalité* de l'expression. Velasquez se sentait à la gène parmi les dieux, les anges et les saints; il ne lui fallait que des hommes. Admis, comme Calderon, dans l'intimité du roi Philippe IV et compté parmi ses familiers, (*privadôs del rey*), il sut s'y maintenir avec des mœurs austères, un caractère bienveillant, et son ardent amour du travail.

Avant toutes choses, Velasquez est vrai dans toutes ses œuvres et copie la nature.

Cette qualité maîtresse de peindre la nature et la vérité se retrouve au même degré dans les tableaux de Velasquez conservés au musée de Madrid, où l'on peut surtout l'étudier.

Celui qu'on appelle *les Fileuses* (*las Hilanderas*) montre l'inté-

rieur d'une fabrique de tapis. Dans une vaste pièce éclairée par un demi-jour, pendant l'ardeur de l'été, des femmes du peuple, à demi nues, sont occupées aux divers travaux de leur état, tandis que des dames se font présenter quelques tapisseries terminées. Velasquez, qui plaçait ses modèles en plein air et en plein soleil, a bravé ici la difficulté contraire. Tout son tableau est dans le clair-obscur, et l'artiste, en se jouant d'une telle difficulté, a su produire les plus merveilleux effets de lumière et de perspective; il est difficile, sinon impossible, d'aller plus loin dans la force du coloris.

Les *Forges de Vulcain* et la *Reddition de Breda* sont encore des œuvres capitales.

Les *Buveurs (los Bebedores* ou *Borrachos)* a été reproduit bien des fois, et là encore l'artiste, dans un sujet réaliste, s'est élevé à une très grande hauteur.

Sur un tonneau qui lui sert de trône est assis, couronné de pampres, mais à peu près nu, le roi d'une confrérie bachique. Cinq ou six drôles, en guenilles, forment sa cour, et, à ses pieds, s'agenouille une espèce de soldat, qui reçoit avec respect et gravité l'accolade de chevalerie. Le monarque roule un rameau de vigne autour de la tête du récipiendaire, tandis que les anciens de l'ordre préparent les libations pour achever la cérémonie et fêter sa bienvenue. Il n'y a là qu'une scène bouffonne; eh! bien, nul éloge n'en peut donner l'idée ni en reconnaître dignement la beauté. Que dire de cette face bouffie du roi des buveurs, ce corps gras, ces membres potelés, décelant bien l'insouciante gloutonnerie de ceux qu'on appelle *bons vivants* en tous pays? Voyez encore ces barbes incultes, ces yeux avinés ou ces manteaux troués, sous lesquels on devine plus d'un être vivant. Et ce vieillard du fond, qui découvre si comiquement sa tête grisonnante pour saluer une coupe de vin! et cet autre, qui demande si gravement raison d'une santé! et celui-là, qui vous rit au nez, de ce rire communicatif comme le bâillement, qu'on ne peut voir sans éclater aussi! Tout cela ne peut se rendre par des paroles; il faut voir un tel tableau et y concentrer toute son attention[1].

Dans le portrait, Velasquez a vaincu tous ses compatriotes; il est à peine égalé par ses grands rivaux des autres écoles.

Le portrait équestre de son royal ami Philippe IV est d'une

1. L. Viardot.

grande hardiesse ; l'artiste a porté sur la toile tous les caractères de la vie ; la pose en est naturelle et l'accord des membres dans l'habitude générale du corps. Les cheveux sont agités par le vent, les yeux vous regardent et la bouche s'ouvre et va parler. Le sang circule sous la peau blanche et fraîche, et l'illusion se complète de l'aspect général de la physionomie. Elle se trouve, pour ainsi dire, élargie par un horizon sans fin, dans une campagne nue éclairée de tous côtés par le soleil d'Espagne, sans ombre, sans clair-obscur, atteignant ainsi aux limites du possible et de la difficulté vaincue.

Nous n'avons malheureusement au Louvre que des portraits de Velasquez : ceux de *Marie-Thérèse* et de l'*Infante Marguerite*. On y reconnaît la touche du maître, une façon de peindre absolument originale, nous dirions presque unique en son *faire*. Il est impossible de rendre avec une plus haute expression de vérité la grâce enfantine, la fleur de la jeunesse, le charme de la grandeur native. Tout concourt à rendre l'œuvre du portraitiste juste et parfaite ; la légèreté du riche vêtement, la pose facile, la fraîcheur du teint et le ton général de douce noblesse, avec tous les accessoires de la royauté.

Quant *aux portraits* de seigneurs et courtisans en attente d'audience, ce sont sûrement des portraits historiques, par la grande variété des figures, la diversité des costumes, la vérité des poses et la justesse de ton des costumes dissemblables. On sent, sous ces figures, les personnages du temps.

Velasquez, homme de cour sous Philippe IV, libre et indépendant comme artiste, fixe, en son œuvre, le milieu dynastique où il vit, dynastie touchant alors à la fin de la grandeur défaillante de ses ancêtres.

Murillo éveille en nous l'idée d'une ère d'aspiration nouvelle, annonçant, sous une autre dynastie, l'infusion d'un sang plus jeune.

La haute valeur de l'œuvre de Murillo me permettra de fixer, en cette partie de notre étude, le sentiment que nous éprouvons du beau, sous les trois formes où nous le comprenons, afin d'établir, pour l'une ou l'autre de ces formes, une échelle de proportion, une valeur relative que nous pouvons seule accepter.

Ce qui atteint un but quelconque d'expression vraie, sentie, attachante ou attrayante, pouvant frapper l'esprit par quelque grandeur réelle ou idéale, nous affecte au même degré et nous impressionne profondément.

Ce qui nous semble être le mobile véritable de l'art.

Dans Murillo, nous rencontrons cette gamme ascendante du réalisme à l'idée.

AU LOUVRE

C'est d'abord le *Jeune Mendiant* qui, accroupi sur les dalles de la prison ou d'un galetas, entre une cruche et un panier de fruits, occupe les loisirs de sa solitude forcée à faire sous ses haillons une chasse aux ongles, ou, comme dit plus clairement un ancien inventaire, « à détruire ce qui l'incommode ». C'est le sublime du trivial, évoquant la compassion et la charité.

Tel est le premier terme de la progression.

La *Vierge au Chapelet* comporte, au contraire, une expression de douce mansuétude qui s'inspire du double sentiment de la maternité et de la dignité céleste; c'est là le deuxième terme, complété par les toiles suivantes :

Une première *Immaculée Conception*, moins éclatante que sa belle toile du salon carré, dans une même exaltation de la Vierge formant le centre du tableau, s'élève d'un degré.

La *Cuisine des Anges* est une composition nous offrant un mystère incompréhensible, le mystère devant sans doute s'éclairer pour le peuple espagnol, plus que pour nous. On ne peut s'y égarer.

La *Naissance de la Vierge.* — Pour le peintre espagnol ce sujet devait être bien attrayant ; il renferme à la fois le commencement et la fin de la consécration de la Vierge. Marie vient de naître; les assistants s'empressent autour de l'enfant prédestinée ; la femme qui la porte et celle qui va présider à sa première toilette se dessinent dans toute la clarté du jour naissant qui illumine la sainte au rayon de la lumière divine. L'autre assistante est bien la ménagère espagnole, élégante et gracieuse, tout à son rôle secourable. Dans le fond, la mère souffrante n'apparaît que pour compléter la scène.

Le *Chœur des Anges* salue la venue de la Vierge promise. La pleine lumière rayonnant sur le centre se détache et s'accroche sur tous les personnages environnants, se répercute en éclair brillant sur le ciel et s'étend sur le reste du tableau.

Sainte Famille. — La Vierge et son fils, sous l'œil du Seigneur,

reçoivent les vœux de bienvenue pour la mission évangélique qu'il apporte. Quel contraste entre la sévère attitude, la tête angélique de Marie portant son divin Enfant, et la mère de saint Jean (Elisabeth), offrant celui-ci comme précurseur de cette mission ! Que la coloration générale est harmonieuse et vraie dans sa simplicité !

Il y a entre ces diverses expressions d'un même sujet par Raphaël, Léonard et Murillo, une intention commune de diviniser le sentiment le plus profond de l'humanité, la Famille, sainte parce qu'elle est notre *Loi* naturelle.

L'*Immaculée Conception*. — Comme terme supérieur, je proscris si peu l'idéal, lorsqu'il se rattache à la terre, que nous saurons nous prosterner aux pieds de la Vierge, *Immaculée*, l'un des chefs-d'œuvre de notre musée. C'est l'étoile polaire du grand salon.

Les anges qui la portent l'élèvent au ciel dans toute sa candeur. Leur chair rose, d'une tonalité si fraîche et pourtant si variée, tranche sur la pureté du blanc et l'harmonie du bleu qui la recouvrent. Au centre du foyer céleste se détache sa tête divine et charmante.

Pour nous résumer, il est hors de doute que l'esprit suit, devant la nature de ces œuvres différentes, une progression que nous ne pouvons pas nier.

Le dernier et seul criterium est l'intensité de l'émotion produite et l'affirmation morale qui peut en résulter.

Pour Murillo, le tableau de *Sainte Elisabeth de Hongrie soignant les lépreux*[1] est à la fois la concentration de ses inspirations diverses et l'expression complète de l'ensemble de ses facultés poétiques et artistiques. On est attendri devant ce tableau parce qu'il a su rendre avec simplicité, et aussi avec la plus exquise sensibilité, cet acte sublime de charité, qui s'adresse à tous les deshérités de ce monde, aux misères les plus poignantes.

L'enseignement en est digne, noble, plein de charme, et en même temps d'une vérité claire et sublime.

De même que Velasquez, Murillo ne laissa que des imitateurs.

Il avait pourtant établi à Séville, se rappelant l'obscurité de sa jeunesse et les premières difficultés de l'artiste en général, une académie gratuite de dessin et de peinture dont il fut le premier professeur ; mais cette académie s'éteignit vingt ans après, faute de maîtres et de disciples.

1. A l'Académie de San Fernando, à Madrid.

L'Espagne a cessé de produire, même des rois.

Pour arriver au temps présent, il ne reste à citer que Francesco Goya-y-Lucientes, qui fut à lui-même son maître unique, et ne prit de leçons que des morts. Talent bizarre, incorrect, mais plein de sève, d'audace et d'originalité.

Nous avons de lui deux portraits au Louvre : celui du médecin Guillemardet et une Espagnole. Le costume de l'ambassadeur est d'un certain apparat, avec ses insignes et écharpes tricolores, ses tons de soieries vifs et chatoyants. La tête est bien posée et rendue avec une simplicité vraie.

La *Madrilène* est accorte et sémillante sous ses étoffes et dentelles noires, faisant ressortir un visage riant et gracieux.

La *Romeria de San Isidro,* qui n'est pas au Louvre, passe pour son meilleur ouvrage.

Ce tableau résume bien les qualités de l'artiste. C'est une fête espagnole dans laquelle il a déployé les effets voulus d'épisodes amusants; le coloris en est habile et brillant.

Dans ses *Malheurs de la Guerre,* dans ses *Caprices,* il a su donner à l'*aqua-tinte* un élément d'expression qui ajoute au mordant de sa satire des mœurs, à l'indignation que provoquent chez lui les horreurs et les scènes tragiques de l'invasion.

On y sent naître le réalisme moderne.

Plus récemment encore Fortuny, enlevé trop jeune à une renommée déjà brillante, nous a montré dans plusieurs expositions un talent d'une élégance et d'une valeur rares.

On sent chez lui le souvenir des maîtres espagnols, avec une prodigieuse dépense de verve et de coloris.

Ses *Mariages espagnols* sont une des œuvres les plus précieuses de la génération actuelle par le *brio* de l'exécution et la finesse de l'interprétation.

L'art espagnol a certainement apporté aux arts modernes un sentiment formel de réalisme qui offre un des rameaux des végétations nouvelles qui s'étendent sur le monde entier.

LIVRE TROISIÈME

CHAPITRE PREMIER

POÉSIES ANGLO-SAXONNES

Les Anglo-Saxons ouvrent leur poésie par les sombres images de génies ou de héros personnifiant les grands phénomènes de la nature et les premières étreintes du monde en formation.

Leur épopée est commune aux races du Nord et se retrouve presque entière en Allemagne, dans les Niebelungen.

Il y a dans cette confusion de l'horrible une outrance de réalisme dont la trace doit subsister dans les œuvres poétiques du peuple anglais. Elle déborde surtout dans son théâtre national.

Si l'Anglo-Saxon est naturellement porté vers les réalités de la vie, dans la satisfaction des appétits physiques, son existence est plus intérieure et plus indépendante que celle des peuples du Midi, se confinant chez soi, *at home*, mais sujette aux excitations fortes, à l'ivresse, aux paris hasardeux, aux rudes instincts de la guerre.

Chez eux le mariage est pur, l'adultère puni de mort, et le foyer domestique est plus concentré, dans l'austérité des plaisirs et de la volupté.

Ce sont de braves cœurs, simples et forts, méprisant le lâche qu'ils pourchassent, noyé dans la boue, sous une claie ; mais fidèles à leurs parents, à leur seigneur, fermes et solides envers ennemis et amis, prodigues de courage et disposés au sacrifice.

Parmi les mœurs périlleuses et le perpétuel recours aux armes, il n'y a pas pour eux de sentiment plus vif que l'amitié, ni de vertu plus efficace que la loyauté.

Ainsi appuyée sur l'affection puissante et sur la foi gardée, toute société est saine... On voit la femme apparaître mêlée aux hommes, dans les festins, sérieuse et respectée. Elle parle et on l'écoute ; on n'a pas besoin de la cacher ni de l'asservir pour la contenir ou la préserver. Elle est une personne et non une chose... Comme l'homme et à côté de l'homme, la loi et les mœurs la maintiennent debout, c'est le cœur qui l'attache. Il y a dans Alfred un portrait de l'épouse qui, pour la pureté et l'élévation, égale tout ce qu'ont pu inventer nos délicatesses modernes : « Ta femme vit maintenant pour toi, pour toi seul. A cause de cela, elle n'aime rien, excepté toi. Elle a assez de toutes les sortes de bien dans cette vie présente, mais elle les a dédaignés tous à cause de toi seul. Elle les a tous laissés là parce qu'elle ne t'a pas vu avec eux. Ton absence lui fait croire que tout ce qu'elle possède n'est rien. Ainsi, pour l'amour de toi, elle se consume et elle est bien près d'être morte de larmes et de chagrin. »

... Nulle chanson d'amour dans cette vieille poésie ; c'est que l'amour n'y est point un amusement et une volupté, mais un engagement et un dévouement. Tout y est grave et même sombre, dans les associations civiles, comme dans la société conjugale. Comme en Germanie, parmi les tristesses du tempérament mélancolique et les rudesses de la vie barbare, on ne voit dominer et agir que les plus tragiques facultés de l'homme, la profonde puissance d'aimer et la grande puissance du vouloir.

C'est pour cela que le héros, ici comme en Germanie, est véritablement héroïque. Parlons-en à loisir — parce que la différence des races s'y accuse plus énergiquement ; — il nous reste un de leurs poèmes presque entier, celui de Beovulf, dont les sombres citations nous mèneraient trop loin.

Tels sont les récits que les thanes, assis sur leurs escabeaux, à la clarté des torches, écoutaient en buvant la bière de leur prince ; l'on y voit leurs mœurs, leurs sentiments, comme les mœurs et les sentiments des Grecs dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, mais différents.

Le cadre change également.

Les forêts de Germanie et les mers troubles et les horizons nuageux d'un côté ; de l'autre, un soleil brillant et des campagnes riantes et toujours fleuries, des eaux claires et limpides.

Nous sommes sur une autre souche ; nous verrons plus tard les différences d'accent, les conceptions variées des deux branches vivaces du sentiment européen ; nous pourrions dire les deux genres plus ou moins accusés, s'irradiant à distance, à une profondeur plus ou moins

grande, le genre *Anglo-Germanique*, le genre *Gréco-Latin*. Le *Nord* et le *Midi*.

Un poème presque entier, deux ou trois débris de poèmes, voilà tout ce qui subsiste de cette poésie profane en Angleterre. Le reste du courant païen, germain et barbare, a été arrêté ou recouvert, d'abord par l'entrée de la religion chrétienne, ensuite par la conquête des Français de Normandie. Mais ce qui a subsisté suffit et au delà pour montrer l'étrange et puissant génie poétique qui est dans la race, et pour faire voir d'avance la fleur dans le bourgeon.

Il est bon d'être patriote ; nous le sommes comme tout autre ; mais cela ne nous empêchera pas de concevoir la grandeur partout où elle peut apparaître et de rendre hommage à toute conception artistique ou poétique qui nous est étrangère. Elle peut rectifier notre sentiment national et parfois y puiser une force nouvelle.

L'afflux des frémissements d'une inspiration naturelle doit nous impressionner aussi vivement que la mesure et l'ampleur d'un esprit régulier. Tout cela est de l'art et, s'il est réaliste, nous devons l'admettre au même titre que l'idéalisme.

Écoutez ces chants de guerre, véritables chants heurtés, violents, tels qu'ils convenaient à ces voix terribles : encore aujourd'hui, à cette distance, séparés de nous par les mœurs, la langue et dix siècles, on les entend :

« L'armée sort (Bataille de Finsburg). — Les oiseaux chantent. — La cigale bruit. — La poudre de la guerre résonne. — La lance choque le bouclier. — Alors brille la lune — errante sous les nuages; — alors se lèvent les œuvres de vengeance, — que la colère de ce peuple — doit accomplir... — Alors on entendit dans la cour — le tumulte de la mêlée meurtrière. — Ils saisissaient de leurs mains — le bois concave du bouclier. — Ils fendirent les os du crâne. — Les toits de la citadelle retentirent, — jusqu'à ce que dans la bataille — tomba Garulf, — le premier de tous les hommes — qui habitent la terre. — Garulf, fils de Guthlaf. — Autour de lui beaucoup de braves — gisaient mourants. — Le corbeau tournoyait — noir et sombre comme la feuille de saule. — Il y avait un flamboiement de glaives — comme si tout Finsburg — eût été en feu. — Jamais je n'ai entendu conter — bataille dans la guerre plus belle à voir. »

« Ici le roi Athelstan, — le seigneur des comtes, — qui donne des bracelets aux nobles, — et son frère aussi, — Edmond d'Etheling, — — noble d'ancienne race, — ont tué dans la bataille, — avec les tranchants des épées, — à Brunanburh. — Ils ont fendu le mur des bou-

cliers, — ils ont haché les nobles bannières, — avec les coups de leurs marteaux, — les enfants d'Edward !... Ils ont abattu dans la poursuite — la nation des Scots — et les hommes de vaisseaux, — parmi le tumulte de la mêlée, — et la sueur des combattants. — Cependant le soleil là-haut, — la grande étoile, — le brillant luminaire de Dieu, — de Dieu, le Seigneur éternel, — à l'heure du matin, — a passé par-dessus la terre, — tant qu'enfin la noble créature — s'est précipitée vers son coucher. — Là gisaient des soldats par multitude, — abattus par les dards; — les hommes du Nord, frappés par-dessus leurs boucliers, — et aussi les Scots — las de la rouge bataille... Athelstan a laissé derrière lui — les oiseaux criards de la guerre, — le corbeau qui se repaîtra des morts, — le milan funèbre, — le corbeau noir — au bec crochu, et le crapaud rauque, — et l'aigle qui bientôt — fera festin de la chair blanche, — et le faucon vorace qui aime les batailles, — et la bête grise, — le loup du bois. »

Dans ces imaginations primitives, les événements apparaissent en images ; les idées s'enchevêtrent; la passion mugit.

Ce sont de petits vers serrés, rudes et vivement entassés, mais qui ont leur accent et leur virilité.

Chacun de ces petits vers est une acclamation, un cri de guerre qui se répercute dans toutes les poitrines et soulève un frémissement de colère qui ne peut s'éteindre que sur le champ de bataille ou dans le *Valhalla* pour les braves, les *prédestinés*.

Pour ces populations de race germanique, le sentiment d'une autre vie est le commencement de la vie spirituelle. « L'enthousiasme, dit M. Taine, est leur état naturel. » Ce n'est pas l'appréhension de la mort, mais plutôt une ardeur belliqueuse qui les pousse à la regarder face à face comme promesse d'un avenir plus élargi.

La trace des missionnaires romains se fit sentir, en Angleterre comme en Gaule, par l'influence religieuse plus idéale. Le besoin d'une vie spirituelle s'y infiltre et, de cette alliance, sortira plus tard le culte biblique, pieux, sévère et familial.

L'inquiétude sur la vie à venir, ce sentiment de l'immense et obscure destinée humaine, est exprimé déjà dans cette allocution d'un chef de l'assemblée des Northumbres; il se lève et dit :

« Tu te souviens peut-être, ô Roi, d'une chose qui arrive quelquefois, dans les jours d'hiver, lorsque tu es assis à table avec tes comtes et tes thanes. Ton feu est allumé et ta salle chauffée, et il y a de la pluie, de la neige et de l'orage dehors. Vient alors un passe-

reau qui traverse la salle à tire-d'aile; il est entré par une porte, il sort par une autre; ce petit moment, pendant lequel il est dedans, lui est doux; il ne sent pas la pluie, ni le mauvais temps de l'hiver; mais cet instant est court, l'oiseau s'enfuit en un clin d'œil, et, de l'hiver, il repasse dans l'hiver. Telle me semble la vie des hommes sur la terre, en comparaison du temps incertain qui est au delà. Elle apparaît pour peu de temps; mais quel est le temps qui vient après, et le temps qui est avant? Nous ne le savons pas. Si donc cette nouvelle doctrine (le christianisme) peut nous apprendre quelque chose d'un peu plus sûr, elle mérite qu'on la suive. »

Il fallait cette nouvelle aurore pour éclairer le chant lugubre de la Mort, l'un des derniers composés en saxon : « Pour toi, une maison fut bâtie — avant que tu fusses né. — Pour toi, un moule fut façonné — avant que tu fusses sorti de ta mère; — sa hauteur n'est point marquée, — ni sa profondeur mesurée; — il ne sera point fermé, si long que soit le temps, — jusqu'à ce que je t'amène — là où tu resteras, — jusqu'à ce que je mesure — toi et les mottes de la terre. — Ta maison n'est pas à haute charpente. — Elle n'est pas haute, elle est basse — quand tu es dedans. — L'entrée est basse. — Les côtés ne sont pas hauts. — Le toit est bâti — tout près de ta poitrine. — Ainsi tu habiteras, — dans la terre froide, — obscure et noire, — qui pourrit tout. — Sans portes est cette maison — et il fait sombre au dedans. — Là, tu es solidement retenu, — et la Mort tient la clef. — Hideuse est cette maison de terre, — et il est horrible d'habiter dedans. — Là, tu habiteras, — et les vers avec toi. — Là, tu es déposé, — et tu quittes tes amis. — Tu n'as pas d'ami — qui veuille venir avec toi, — qui jamais s'enquerra — si cette maison t'agrée! — qui jamais ouvrira, — pour toi la porte, — et te cherchera! — Car bientôt tu deviens hideux, — et odieux à regarder. »

Espoir et désespoir. Quel contraste en ces deux peintures!

Le génie saxon, momentanément effacé sous l'invasion normande, reparaîtra plus tard dans la poésie anglaise.

Ce n'est également que deux siècles après la conquête normande que l'on vit s'élever ces flèches hardies et ces tours majestueuses qui devaient remplacer les basses et sombres églises saxonnes.

L'art commençait alors sous la même influence du mélange des races.

CHAPITRE II

LES PREMIERS POÈTES ANGLAIS
LE THÉATRE CONTEMPORAIN DE SHAKESPEARE
SHAKESPEARE

Chaucer, dont les Anglais font le père de leur poésie, est encore l'écho de la poésie des trouvères du moyen âge; du moins il s'inspire encore des contes français et italiens.

La cour où il vivait, à Windsor, est surtout angevine et normande. La conquête n'est pas encore assez solidement assise sur le sol saxon pour que les fils de Robin-Hood soient absolument confondus avec la seigneurie de race française.

Édouard III, petit-fils de Philippe le Bel, apprécie fort le populaire saxon et la langue qu'il parle.

Chaucer, Français d'origine, fut accueilli à la cour à la faveur de contes galants rappelant ceux du moyen âge, *le Roman de la Rose,* qu'il traduisit en vers.

Chaucer se distingue déjà par un sentiment vif et personnel du monde réel. Il a composé l'un des plus charmants tableaux de genre qui aient été faits, en se reportant souvent aux impressions de la nature. Il dit, en parlant d'un jeune bachelier, dans ses *Contes de Cantorbery :*

« Il était aussi frais que le mois de mai. » Dans sa vision morale de *la fleur et la feuille,* le poète nous transporte dans les plaines « qui s'habillent de verdure nouvelle, où les petites fleurs commencent à pousser, où les pluies bonnes et saines renouvellent tout ce qui est vieux et mort ». Il y trouve « l'alouette affairée, messagère du jour, saluant de ses chansons le matin gris, tandis que le soleil, dans les buissons, sèche les gouttelettes suspendues aux feuilles ».

Les *Contes de Cantorbery,* de Chaucer, méritent une mention spéciale à côté des *Contes* de Boccace, et de la reine de Navarre.

Nous sommes à Londres, au faubourg de Southwark, dans l'auberge du Tabard. Une troupe de pèlerins arrive à cheval, vers le soir, pour y passer la nuit et s'acheminer, le lendemain matin, vers le tombeau du saint martyr. Ils sont au nombre de vingt-neuf; Chaucer est le trentième. Il fait bien vite connaissance avec ses futurs compagnons de route, et nous les présente de telle sorte qu'il sera difficile de les oublier. C'est, en abrégé, la société anglaise du XIVe siècle : voici un chevalier, raide et brave comme son épée, qui a pris part au siège d'Alexandrie, a bataillé en Russie, en Lithuanie, à Grenade ; avec cela, aussi sage que vaillant, modeste comme une jeune fille. Près de lui est son fils, galant et amoureux bachelier, tout brodé comme une prairie pleine de fleurs blanches et rouges... Jeune et ardent, aux heures de la nuit, il ne dort pas plus qu'un rossignol. Comme contraste, j'aperçois dans la troupe un robuste meunier, bien nourri et large d'épaules, avec une barbe rousse comme celle du renard et, sur le nez, une verrue hérissée de poils roux; un gentilhomme campagnard, aux cheveux blancs, à la face rubiconde, goûtant fort le bon vin, la bonne chère, et tenant tout le jour table ouverte pour lui-même et pour ses voisins; puis un intendant, un marin, un avocat, un moine mendiant, un médecin, un prédicateur d'indulgences, qui revient de Rome avec sa valise « pleine de pardons tout chauds ». Tous défilent devant nous avec une physionomie propre, avec un de ces traits distinctifs qu'on observe et qu'on n'invente pas. Les femmes surtout, — car il y en a plusieurs dans la caravane, — sont dessinées avec la touche la plus ferme et la plus délicate. Voyez-vous d'ici cette bonne bourgeoise de Bath, riche marchande qui fait des étoffes supérieures à celles d'Ypres et de Gand? Elle porte des bas écarlates bien tirés sur la jambe, et son couvre-chef brodé ne pèse pas moins d'une livre. Son regard est hardi ; son teint, blanc et rose. Elle a eu successivement cinq maris, pris à la face de l'Église, sans parler de quelques aventures de jeunesse. Elle prendrait volontiers un sixième époux. Au demeurant, elle a été toute sa vie une fort honnête femme.

Derrière elle, j'aperçois une plus charmante figure, celle de la nonne, de la prieure au doux regard, au sourire réservé, qui ne jure que par saint Éloi. Le poète sait son nom : elle s'appelle Mme Églantine ; elle chante l'office divin d'un petit ton nasillard qui lui sied à ravir. Elle parle français, mais avec un accent assez peu parisien. A table, elle se comporte en personne du beau monde, ne met point ses doigts dans la sauce et s'essuie scrupuleusement la bouche avant de boire. Quant à ses dispositions morales, elle est si charitable et si compatissante, qu'elle s'attriste à la vue d'une souris prise au piège. Elle

a des petits chiens, qu'elle nourrit de viande rôtie, de lait et de gâteaux. Elle pleure amèrement si l'un d'eux vient à mourir, ou si quelqu'un leur donne un coup de canne. Elle est toute conscience et tendre cœur. « Il y a plaisir, dit M. Taine, à voir ces gentillesses musquées, ces petites façons précieuses, la mièvrerie et, tout à côté, la pruderie, le sourire demi-mondain et demi-monastique. On respire là un délicat parfum féminin conservé et vieilli sous la guimpe. Sa guimpe elle-même est bien ajustée, sa mante est de bon goût; son bras porte, en guise de bracelets, deux chapelets en corail émaillés de vert, avec une broche d'or brillant, sur laquelle est écrit un A couronné, puis ces mots : *Amor omnia vincit,* jolie devise ambiguë, galante ou dévote, au gré du spectateur. La dame est à la fois du monde et du cloître. »

Voilà, comme le remarque très justement le même critique, un art tout nouveau et inouï au XIVe siècle : voilà « un poète qui observe les caractères, note leurs différences et essaye de mettre sur pied des hommes vivants et distincts, comme le feront plus tard les rénovateurs du XVIe siècle, et, au premier rang, Shakespeare ».

Le langage qu'il leur met dans la bouche n'est pas indigne de leurs portraits. L'hôte du Tabard, un de ces aubergistes dont la belle humeur est le plus bel assaisonnement de leur cuisine, heureux de la bonne aubaine que lui procurent tant de voyageurs, offre de s'adjoindre à leur caravane, et leur conseille, pour augmenter l'agrément du voyage, de s'engager à raconter chacun, chemin faisant, deux contes. Celui qui aura débité le meilleur sera traité, au retour, aux frais de la compagnie et dans l'auberge du Tabard. La proposition est acceptée, et voilà nos pèlerins sur la route de Cantorbery.

Chaucer ne conduit pas ses pèlerins jusqu'à cette ville; ses contes n'ont pas été terminés.

Voilà certainement une société formée, policée même pour l'époque, malgré le trouble profond maintenu dans la nation anglaise par la rivalité des anciennes souches et par les compétitions princières et dynastiques.

Spencer, bien après lui, dénote que le courtisan est venu remplacer le poète. La *Reine des fées*, Élisabeth, est déifiée par lui avec ses seigneurs, qui la transportent dans le monde des aventures allégoriques et romanesques.

Spencer exprime, de la nature, sa vie et sa grâce, sous des formes arrangées pour le plaisir des yeux plus que pour celui de

l'esprit; une sorte de diminutif des tristesses et intrigues du monde officiel.

C'est qu'aussi la vie de cour a fait du chemin, depuis Chaucer, à un siècle et demi d'intervalle, en raison des épreuves traversées.

Le règne de Henri VII est un repos menaçant, une halte forcée, après la guerre des Deux-Roses, cette longue lutte des maisons d'York et de Lancastre.

Les règnes successifs de Henri VIII, Marie Tudor et Élisabeth, sont par eux-mêmes des tableaux d'une farouche et sombre énergie.

Le royaume d'Écosse sera ainsi la proie facile de cette lignée d'une nouvelle dynastie, celle des Tudor. Le sort malheureux de la reine Marie Stuart en forme le plus sanglant épisode.

Une autre époque s'est constituée. Au point où nous sommes parvenus, les caractères se sont amplement développés.

A cette époque, l'Angleterre se resserre contre elle-même, les traditions locales se retrouvent sous la couche des sédiments étrangers; l'orgueil exalte son orageux patriotisme. Les guerres de race et dynastiques inoculent au caractère national une soif d'indépendance dont le signe se développe dans tout son théâtre.

LES CONTEMPORAINS DE SHAKESPEARE

Shakespeare.

L'étude de la société anglaise au temps d'Élisabeth serait incomplète, au point de vue littéraire, si l'on se bornait à l'examen des œuvres du grand poète national.

Indépendamment des poètes et prosateurs qui ont fait de cette époque le grand siècle de la littérature anglaise, le théâtre par lui-même a jeté, à côté de Shakespeare même, et souvent par des interprètes qui étaient ses rivaux, un éclat des plus vifs.

C'est une époque éminemment poétique et chevaleresque; le peuple, curieux, passionné, avide de s'instruire, se rattache aux anciennes superstitions, tandis que les instincts belliqueux et l'héroïsme des grandes actions font un besoin de tous les exercices du corps et des grâces de l'esprit[1].

1. A. Mézières.

Shakespeare sait tirer de son propre fond : l'éclat de sa brillante imagination, la passion vivifiante, le pathétique qu'il répand sur la scène, et la profondeur philosophique avec laquelle il analyse les sentiments du cœur humain ; mais à côté de lui se distinguent encore Ben Jonson dans la comédie, Beaumont, Flechter dans la tragédie.

Avant lui, Kyd, Nash, Green, Lodge, et surtout Marlowe, auteur du *Faust* anglais, première incarnation de tous, avaient conquis une renommée populaire ; de son vivant et après lui, on écouta et on applaudit Chapman, Decker, Webster, Middleton, Marston, Ford, Keywood, Shirley et surtout Massinger. Trois générations de dramaturges.

On ne peut donc passer sous silence des noms qui représentent, en dehors de Shakespeare, toute une collection d'œuvres intéressantes, et présentant surtout le caractère du goût populaire et des tendances intellectuelles de cette époque.

Du reste, cette période de transition n'était pas exempte de ridicules ni de vices.

Les comédies satiriques et bouffonnes de Ben Jonson apportent au théâtre une forme mieux pondérée et un esprit acéré qui aura prise sur le public anglais.

Il veut présenter sur la scène « des actions et des paroles telles qu'on les rencontre dans le monde, donner une image de son temps, jouer avec les folies humaines ». Plus de « monstres », mais des hommes comme nous en voyons dans la rue, avec leurs travers et leur humeur, avec « cette singularité prédominante qui, emportant du même côté toutes leurs puissances et toutes leurs passions », les marque d'une empreinte unique. C'est ce caractère saillant qu'il met en lumière, non pas avec une curiosité d'artiste, mais avec une haine de moraliste. « Je les flagellerai, ces singes, et je leur étalerai devant leurs beaux yeux un miroir aussi large que le théâtre sur lequel nous voici. Ils y verront les difformités du temps disséquées jusqu'au dernier nerf et jusqu'au dernier muscle, avec un courage ferme et le mépris de la crainte... Ma rigide main a été faite pour saisir le vice d'une prise violente, pour le tordre, pour exprimer la sottise de ces âmes d'éponge, qui vont lécher toutes les basses vanités. »

Ben Jonson rencontre dans la vie des passions âpres, visiblement méchantes et viles ; il trouvera dans sa colère le talent de les rendre odieuses et visibles, et produira le *Volpone,* œuvre où s'étale la pleine beauté des convoitises méchantes, où la luxure, la cruauté, l'amour de l'or, l'impudeur du vice déploient une poésie sinistre et splendide [1].

1. H. Taine.

Dès la première scène, tout cela éclate :

Salut au jour, dit Volpone, et ensuite à mon or!
Ouvre la châsse, que je puisse voir mon saint!

Ce saint, ce sont des piles d'or, de joyaux, de vaisselle précieuse.

Salut, âme du monde et la mienne! O fils du Soleil!
Plus brillant que ton père, laisse-moi te baiser
Avec adoration, toi et tous ces trésors,
Reliques sacrées de cette chambre bénite.

Un instant après, le nain, l'eunuque et l'androgyne de la maison entonnent une sorte d'intermède païen et fantastique : ils chantent en vers bizarres les métamorphoses de l'androgyne, qui d'abord fut l'âme de Pythagore. Nous sommes à Venise, dans le palais du Magnifico Volpone. Ces créatures difformes, cette splendeur de l'or transportent à l'instant la pensée dans la cité sensuelle, reine des vices et des arts.

Le riche Volpone vit à l'antique. Sans enfants ni parents, jouant le malade, il fait espérer son héritage à tous ses flatteurs, reçoit leurs dons, « promène la cerise le long de leurs lèvres, la choque contre leur bouche, puis la retire », heureux de prendre leur or, mais plus encore de les tromper, artiste en méchanceté comme en avarice, et aussi content de regarder une grimace de souffrance que le scintillement d'un rubis.

On voit arriver l'avocat Voltore, portant une large pièce d'argenterie. Volpone se jette sur son lit, s'enveloppe de fourrures, entasse ses oreillers, et tousse à rendre l'âme.

« Je vous remercie, seigneur Voltore ; où est la pièce d'argenterie? mes yeux sont mauvais. Votre affection ne restera pas sans récompense. Je ne puis durer longtemps. Je sens que je m'en vas. Ah! ah! ah! ah! » Il ferme les yeux comme épuisé. « Suis-je héritier? » dit Voltore au parasite Mosca.

MOSCA.

Si vous l'êtes!
Je vous supplie, seigneur, promettez-moi
De me mettre au nombre de vos gens. Toutes mes espérances
Reposent sur votre seigneurie. Je suis perdu
Si le soleil levant ne brille pas sur moi.

VOLTORE.

Il brillera sur toi, et il te réchauffera aussi, Mosca.

MOSCA.

Seigneur, je ne suis pas l'homme qui ai rendu à Votre Grâce

Les plus mauvais offices. Je porte ici vos clefs,
Je veille à ce que tous vos coffres et cassettes soient fermés,
Je garde le pauvre inventaire de vos joyaux,
Argent et vaisselle; je suis votre intendant, seigneur,
L'économe de vos biens.

VOLTORE.

Mais suis-je seul héritier?

MOSCA.

Sans associé, seigneur; confirmé de ce matin.
La cire est chaude encore, et l'encre à peine séchée
Sur le parchemin.

VOLTORE.

Heureux, heureux homme que je suis!
Par quelle bonne chance, cher Mosca?

MOSCA.

Votre mérite, seigneur.
Je n'y connais pas d'autre cause.

Et il lui détaille l'affluence des biens où il va nager, l'or qui va ruisseler sur lui, l'opulence qui va couler dans sa maison comme un fleuve. « Quand voulez-vous que je vous apporte votre inventaire, seigneur? ou bien la copie du testament? » C'est avec ces paroles précises, avec ces détails sensibles qu'on allume les imaginations. Aussi, coup sur coup, les héritiers accourent comme des bêtes de proie.

Le second est un vieil avare, Corbaccio, sourd, cassé, presque mourant, et qui pourtant espère survivre à Volpone. Pour en être sûr, il voudrait bien lui faire donner par Mosca un bon narcotique. Il l'a sur lui, cet excellent narcotique, il l'a fait préparer sous ses yeux, il le propose. Sa joie en trouvant Volpone plus malade que lui est d'un comique amer.

Comment va-t-il?

MOSCA.

Sa bouche est toujours entr'ouverte et ses paupières fermées.

CORBACCIO.

Bon.

MOSCA.

Un engourdissement glacial roidit tous ses membres
Et fait que sa chair a la couleur du plomb.

CORBACCIO.

Cela est bon.

MOSCA.

Son pouls est lent et éteint.

CORBACCIO.

Bons symptômes encore.

MOSCA.

Et de son cerveau... (Mosca crie plus haut.)

CORBACCIO.

Je t'entends. Bon.

MOSCA.

Coule une sueur froide, avec une humeur
Qui suinte continuellement des coins de ses yeux ramollis.

CORBACCIO.

Est-ce possible? Moi, je suis mieux, hé! hé!
Où en sont les éblouissements de sa tête?

MOSCA.

Oh! seigneur, il a passé l'éblouissement. A présent
Il a perdu le sentiment; il a cessé de râler.
A peine pourriez-vous reconnaître qu'il respire.

CORBACCIO.

Excellent! Excellent! Certainement, je lui survivrai.
Cela me rajeunit de vingt ans.

« Si vous voulez hériter, le moment est bon. Mais ne vous laissez pas prévenir. Le seigneur Voltore vient d'apporter une pièce d'argenterie. — Tiens, Mosca, dit Corbaccio, regarde. Voilà un sac de sequins qui pèsera dans la balance plus que sa pièce d'argenterie. — Faites mieux encore. Deshéritez votre fils, instituez Volpone héritier, et envoyez-lui votre testament. — Oui, j'y avais pensé. — Cela sera d'un effet souverain. Deshériter un fils si brave, d'un si grand mérite! Résistera-t-il à une telle marque de tendresse? — Tu dis bien, oui, mais l'idée est de moi. — D'ailleurs, vous êtes si certain de lui survivre. — Sans doute. — Avec une santé florissante comme la vôtre. — Cela est vrai. » Et il s'en va clopinant, n'entendant pas les injures et les bouffonneries qu'on lui lance, tant il est sourd.

Lui parti, arrive le marchand Corvino, qui apporte une perle d'Orient et un diamant superbe. « Suis-je héritier? — Oui; Voltore, Corbaccio et cent autres étaient là, bouches béantes, affamés de l'héritage. J'ai pris plume, papier et encre, et je lui ai demandé

qui il voulait pour héritier? — Corvino. — Qui pour exécuteur testamentaire? — Corvino. A toutes les questions, il se taisait, j'ai interprété comme marque de consentement les signes de tête, qu'il faisait par pure faiblesse. — O mon cher Mosca! Mais a-t-il des enfants? — Des bâtards, une douzaine ou davantage, qu'il a engendrés de mendiantes, de bohémiennes, de juives, de Mauresses, quand il était ivre. N'ayez pas peur, il n'entend pas. Riez comme moi, maudissez-le, injuriez-le. Voulez-vous que je l'achève? — Tout à l'heure, quand je serai parti. » Corvino part aussitôt; car les passions d'alors ont toute la beauté de la franchise. Et Volpone, jetant sa robe de malade, s'écrie :

Mon divin Mosca!
Aujourd'hui, tu t'es surpassé toi-même. Voyons :
Un diamant, de l'argenterie, des sequins;
Une bonne matinée... Prépare-moi
De la musique, des danses, des banquets, tous les délices.
Le Turc n'est pas plus sensuel dans ses plaisirs
Que le sera Volpone.

Sur cette invitation, Mosca lui fait le plus voluptueux portrait de la femme de Corvino, Célia. Blessé d'un désir soudain, Volpone se déguise en charlatan, et va chanter sous les fenêtres avec une verve d'opérateur. Une fois qu'il a vu Célia, il la veut à tout prix. « Mosca, prends mes clefs : or, argenterie, joyaux, tout est à ta dévotion. Emploie-les à ta volonté. Engage-moi, vends-moi moi-même. Seulement, en ceci contente mon désir. » Mosca va dire à Corvino que l'huile d'un charlatan a guéri son maître, qu'on cherche quelque jolie fille pour achever la cure. « N'avez-vous pas quelque parente? Un des docteurs a offert sa fille. — Le misérable, crie Corvino, le misérable convoiteux! » Lui, l'intraitable jaloux, il se trouve peu à peu conduit à offrir sa femme. Il a trop donné déjà. Il ne veut pas perdre ses avances. Il est comme le joueur à demi ruiné, qui, d'une main convulsive, jette sur le tapis le reste de sa fortune. Il amène cette pauvre douce femme qui pleure et résiste. Excité par sa propre douleur secrète, il devient furieux.

Sois damnée!
Mon cœur, je te traînerai hors d'ici, jusque chez moi, par les cheveux.
Je crierai que tu es une catin à travers les rues. Je te fendrai
La bouche jusqu'aux oreilles, et je t'ouvrirai le nez
Comme celui d'un rouget cru. — Ne me tente pas. Viens,
Cède. Je suis las. — Par la mort! J'achèterai quelque esclave
Que je tuerai, et je te lierai à lui vivante,
Et je vous pendrai tous deux à ma fenêtre, inventant

Quelque crime monstrueux, que j'écrirai en grosses lettres
Sur toi avec de l'eau-forte qui mangera ta chair,
Avec des corrosifs brûlants, sur cette poitrine obstinée.
Oui, par le sang que tu as enflammé, je le ferai!

CÉLIA.

Seigneur, ce qu'il vous plaira, vous le pouvez. Je suis votre martyre.

CORVINO.

Ne soyez pas ainsi obstinée. Je ne l'ai pas mérité.
Songez qui vous supplie. Je t'en prie, mon amour.
En bonne foi, tu auras des bijoux, des robes, des parures,
Ce que tu pourras imaginer ou demander. — Va seulement l'embrasser.
Ou touche-le, rien de plus. — Pour l'amour de moi.
A ma prière.
Seulement une fois. — Non? non? Je m'en souviendrai.
Voulez-vous me faire affront? Avez-vous soif de ma perte?

Là-dessus, Mosca se tourne vers Volpone.

Le seigneur Corvino, ayant appris la consultation qui s'est faite dernièrement pour votre santé, est venu offrir,
Ou plutôt prostituer...

CORVINO.

Merci, cher Mosca.

MOSCA.

Librement, de lui-même, sans être prié...

CORVINO.

Bien.

MOSCA.

Comme la vraie et fervente preuve de son amour,
Sa femme, sa propre femme, sa charmante et vertueuse femme. La seule beauté
Qui ait du prix à Venise.

CORVINO.

Bien présenté.

Où trouvera-t-on de pareils soufflets lancés et assénés en plein visage par la violente main de la satire? — Célia reste seule avec Volpone, qui, dépouillant sa feinte maladie, arrive sur elle florissant de jeunesse et de joie, ardent à l'attaque violente. Dans son transport, il chante une chanson d'amour; la volupté aboutit chez lui à la poésie. Il lui étale les perles, les diamants, les escarboucles. Il s'exalte à l'aspect des trésors qu'il fait rouler et étinceler sous ses yeux. « Porte-les, perds-les, il me reste une boucle d'oreille capable de les racheter, et d'acheter tout cet État. »

Une perle qui vaut un patrimoine privé
N'est rien. Nous en mangerons de pareilles en un repas.
Les têtes des perroquets, les langues des rossignols,
Les cervelles des paons et des autruches
Seront nos aliments.....
Tes bains seront le jus des giroflées,
L'essence des roses et des violettes.
Le lait des unicornes, le parfum des panthères
Recueillis dans des outres, et mêlés avec des vins de Crète.
Nous boirons dans l'or et l'ambre travaillés,
Jusqu'à ce que mon toit tourne autour de nos têtes,
Emporté par le vertige; et mon nain dansera,
Mon eunuque chantera, mon bouffon fera des mines,
Pendant que, sous des formes empruntées, nous jouerons les contes d'Ovide,
Toi comme Europe d'abord, et moi comme Jupiter,
Puis, moi comme Mars, et toi comme Erycine.
Le reste ensuite jusqu'à ce que nous ayons parcouru
Et fatigué toutes les fables des dieux.

Les souvenirs d'Italie incitent l'auteur dans ces splendeurs de la débauche; son rôle moral le ramène à la réalité scénique.

Volpone saisit Célia. « O par conscience! — La conscience? c'est la vertu des mendiants; cède, ou je t'aurai de force. »

Mais tout d'un coup, Bonario, le fils deshérité de Corbaccio, que Mosca avait caché là dans une autre pensée, entre violemment, la délivre, blesse Mosca, et accuse Volpone, devant le tribunal, d'imposture et de rapt.

Les trois coquins qui prétendent hériter travaillent tous à sauver Volpone. Corbaccio désavoue son fils, l'accuse de parricide. Corvino déclare sa femme adultère, et maîtresse éhontée de Bonario. Jamais on n'a vu sur la scène une telle énergie de mensonge, une telle franchise de scélératesse. Le mari, qui sait sa femme innocente, est le plus acharné. « Cette femme, sauf le bon plaisir de vos paternités, est une catin, la plus chaude au plaisir... Elle hennit comme une jument. » Il continue en termes toujours plus violents et en descriptions toujours plus précises. Célia s'évanouit. « Parfait! dit-il. Jolie feinte. Recommencez. » Ils font apporter Volpone qui a l'air expirant; ils fabriquent de faux témoignages et Voltore les fait valoir, de sa langue d'avocat, avec des paroles « qui valent un sequin la pièce ». On met Célia et Bonario en prison, et Volpone est sauvé.

Cette imposture publique n'est pour lui qu'une comédie de plus, un joyeux divertissement et un chef-d'œuvre. « Duper la cour, détourner le torrent contre les innocents, c'est un plaisir plus grand que si j'avais joui de la femme. » Pour achever, il écrit un testament

en faveur de Mosca, se fait passer pour mort, et regarde, caché derrière un rideau, le visage des héritiers. Ils viennent de le sauver, tant mieux; la méchanceté en sera plus grande et plus belle. « Torture-les bien, Mosca! » Mosca étale le testament sur une table, et fait tout haut l'inventaire : « Neuf tapis de Turquie. Deux coffres sculptés, l'un d'ivoire, l'autre d'écaille de perle. Une boîte à parfums faite d'un seul onyx. » Les héritiers défaillent de douleur, et Mosca les chasse à coups d'insultes. Il dit à Corvino :

Que tardez-vous ici? Dans quelle pensée? Sur quelle promesse?
Écoutez. Ne savez-vous pas que je vous connais pour un âne,
Et que vous auriez été bien volontiers un maquereau,
Si la fortune l'avait souffert? Que vous êtes
Un cocu déclaré, et en bons termes? Cette perle,
Direz-vous, était votre bien? Très vrai, ce diamant?
Je ne le nie pas, mais je vous remercie. Beaucoup d'autres choses?
Cela peut bien être. Eh bien! imaginez que ces bonnes œuvres
Serviront à cacher vos mauvaises.

CORBACCIO.

Esclave, parasite, giton, tu m'as dupé!

MOSCA.

Oui, seigneur. Fermez votre bouche,
Ou j'en arracherai la seule dent qui y reste.
N'êtes-vous pas ce sordide et misérable convoiteux,
Aux trois jambes, qui, ici, dans l'espérance d'une proie,
Avez, tous les jours de ces trois années, flairé par ces salles,
De votre nez rampant; qui auriez voulu m'acheter
Pour empoisonner mon maître, seigneur?
N'êtes-vous pas celui qui, aujourd'hui, devant le tribunal,
A déclaré qu'il deshéritait son fils;
Celui qui s'est parjuré? Allez chez vous, crevez et pourrissez.

Volpone sort déguisé, s'attache tour à tour à chacun d'eux, et achève de leur briser le cœur. Mais Mosca, qui a le testament, agit en maître, et demande à Volpone la moitié de sa fortune. La querelle des deux coquins découvre leurs impostures, et le maître, le valet, avec les trois héritiers futurs, sont envoyés aux galères, à la prison, au pilori « où le peuple leur crèvera les yeux, à coups d'œufs pourris, de poissons infects et de fruits gâtés ». On n'a point écrit de comédie plus vengeresse, plus obstinément acharnée à faire souffrir le vice, à le démasquer, à l'insulter et à le supplicier.

La fantaisie brillante, la haute comédie se trouvent réunies dans

cette pièce ; il n'y a pas jusqu'à la couleur locale qui n'y ait été recherchée et observée curieusement.

Dans une autre comédie en prose, *la Femme silencieuse*, Ben Jonson déploie de grandes qualités comiques et une verve intarissable de belle humeur ; il a atteint au comique de Molière, mais avec moins de philosophie humaine.

Ce qui caractérise par-dessus tout le caractère de Jonson, c'est l'énergie mordante de son esprit satirique qu'il dirige avec ardeur contre les travers de la cour, mais surtout contre la secte des puritains, qui a joué un si grand rôle dans l'histoire de l'Angleterre.

Il sait démêler, sous les pratiques menteuses que ces fanatiques apportent de la Hollande, les vices qu'il faut atteindre et les plus dangereux de tous, car ils se cachent sous le masque de la religion. Quand il voit ces personnages sévères, les cheveux coupés, enveloppés dans de sombres vêtements, se promener par la ville, il les désigne du doigt au public : « Ne vous y trompez pas, lui dit-il, ne les jugez pas sur l'apparence. Ne les croyez pas meilleurs que nous. Ils ont trop d'orgueil pour être bons. Ils mettent la vertu dans leurs costumes et dans leurs cheveux. Mais leur conscience est plus large que l'Océan. Ils s'abstiennent de faire des sermons, mais c'est pour ne pas tenir leur parole. Ils évitent, comme un sacrilège, de prononcer le mot de *messe*, mais c'est pour se faire un mérite de leur langage et se dispenser de la pratique du bien. Ils déclament avec violence contre la mode, mais tout ce zèle se dissipe en paroles, car ce sont eux qui entretiennent le luxe, qui travaillent la plume, qui fabriquent les principaux objets de la parure des femmes, et ils se gardent bien de renoncer à une source de revenus si lucratifs. Ils décrètent l'ignorance générale, afin de mieux asservir les âmes. Ils défendent l'usage des livres grecs et latins, dans la crainte qu'on n'y trouve des armes contre leurs doctrines, et ils brûleraient volontiers Platon, Aristote, Démosthène et Cicéron, comme le proposaient les anabaptistes de Munster. Ils ne permettent que la lecture de l'Ancien Testament ; ils ne paraissent même pas soupçonner l'existence du Nouveau, car ils ne le citent jamais et n'y puisent aucun précepte de conduite. C'est dans le livre de Moïse qu'ils apprennent la charité et l'humilité, et c'est pour cela qu'ils les pratiquent si mal. »

Les tragédies de Beaumont et de Flechter ont une certaine ressemblance extérieure avec celles de Shakespeare.

Ils s'en séparent dans le défaut de suite des caractères, la violence des situations, l'enflure et la grossièreté des expressions ; mais on peut en tirer, à l'appui du sentiment vrai, de belles pensées sur les misères humaines, sur la vanité du pouvoir, sur les vicissitudes de la fortune, et sur la durée des biens et affections de la vie sur la mort.

Dans la tragédie de *Bonduca,* une des filles de la reine dit aux Romains prisonniers : « Oh ! comme je foule aux pieds vos cœurs, vilains esclaves, ambitieux et couverts d'ulcères, modèles des vices de Rome. » Pour compléter ce portrait, sa mère les appelle : « Chiens, brigands, bourreaux d'hommes. »

Les personnages de Beaumont et de Flechter se contiennent rarement. Les amants trahis par leur maîtresse prennent la nature entière à témoin de leur malheur, ils jettent sur le sexe tout entier la faute d'une seule femme ; ils invoquent pour punir le crime toutes les malédictions du ciel, et comparent avec fureur les coupables aux objets les plus hideux, aux animaux les plus immondes. « Que je devienne amoureux de la foudre, que je sois enlacé et baisé par les scorpions, que j'adore les yeux des basilics, avant de croire aux langues des femmes nourries par l'enfer ! » s'écrie Philaster, qui se croit trompé par Aréthuse. Un autre déclare que toutes les femmes sont fausses et les assimile à de perfides crocodiles. « L'air embrasé, dit Mélantius, dans la tragédie de *Jeune Fille*, l'air embrasé sous la constellation du Chien n'est pas plus odieux que le nom d'une courtisane. Elle a perdu son honneur : de rose aimable qu'elle était, elle est devenue semblable à un ulcère ! »

De leur côté, les femmes rendent avec usure aux hommes les injures qui leur ont été adressées. « L'homme, cette bête féroce ! » s'écrie Aspasie dans la même tragédie.

Aspasie est une amante abandonnée qui gémit sur son sort, et qui accuse l'infidélité des hommes. Amintor, qui lui avait engagé sa foi, la délaisse, et elle le voit, sous ses yeux, épouser la maîtresse du roi ; rentrée chez elle, elle exhale au milieu de ses femmes la douleur que lui cause cette trahison.

ASPASIE, OLYMPIAS, ANTIPHILE.

ASPASIE.

Mes chères filles, soyez plus que des femmes, soyez sages, ou du moins plus sages que je ne l'ai été moi-même, et prenez la résolution de croire à tout ce que la lumière éclaire plutôt qu'à l'homme, etc. . . . .

. . . .

L'amour conjugal, la passion sanctifiée par le mariage suscitent également dans les deux poètes le tableau d'héroïques victimes.

C'est au moins du réalisme honnête.

La richesse des types féminins n'est pas exclusive au théâtre de Shakespeare.

Elle abonde chez les autres, et c'est le propre de cette race de les avoir fournis, comme c'est le propre de ce théâtre de les avoir représentés. Les passions bonnes et mauvaises vont chacune à leur extrême. Chez les unes, l'audace du débordement, l'exaltation du crime; chez les autres, la douceur, l'abnégation, la patience, l'affection inépuisable. C'est l'instinct germanique qui les porte à l'abandon de leur nature pour se fondre et s'absorber en celui qu'elles ont choisi. — Nous n'établissons pas ici de parallèle, nous constatons et donnerons des preuves successivement.

Ici, c'est le dévouement qu'elles cherchent, non le plaisir.

Beaumont et Flechter, *Philaster*, acte V.

« On m'appela en hâte, dit Euphrasie à Philaster, en lui contant son histoire, pour vous entretenir; jamais homme, — soulevé tout d'un coup d'une hutte de berger jusqu'au trône, — ne se trouva si grand dans ses pensées que moi. — Vous laissâtes alors un baiser — sur ces lèvres qui maintenant ne toucheront plus jamais les vôtres. — Je vous entendis parler, — votre voix était bien au-dessus d'un chant. Après que vous fûtes parti, — je rentrai dans mon cœur et je cherchai — ce qui le troublait ainsi; hélas! je trouvai que c'était l'amour! — non pas l'amour des sens. Si seulement j'avais pu vivre en votre présence, — j'aurais eu tout mon désir. » Elle s'est déguisée en page, elle l'a suivi, elle a été sa servante; et quel plus grand bonheur pour une femme que de servir à genoux celui qu'elle aime? Elle s'est laissé rudoyer par lui, menacer de la mort, blesser. « Bénie soit la main qui m'a blessée! » Quoi qu'il fasse, il ne peut sortir de ce cœur, de ces lèvres pâles, que des paroles de tendresse et d'adoration. Bien plus, elle prend sur elle un crime dont il est accusé. elle contredit ses aveux; elle veut mourir à sa place. Bien plus encore, elle le sert auprès de la princesse Aréthusa, qu'il aime; elle justifie sa rivale, elle accomplit leur mariage, et pour toute grâce demande à les servir tous deux. Et, chose étrange! la princesse n'est point jalouse. « Viens, vis avec moi, vis aussi librement que moi-même. Celle qui aime mon seigneur, maudite soit l'épouse qui voudrait la haïr. »

Il y a là certainement une exagération de sentiments, mais qui fait l'éloge des deux auteurs.

Dans *Thierry et Théodoret*, Flechter s'élève à la plus haute conception de la pensée du sacrifice, rappelant les expiations de Jacob et d'Agamemnon.

Il suppose que la jeune femme de Thierry, Ordella, princesse espagnole, qui ne s'est assise que depuis quelques jours sur le trône de France, se voit dans l'obligation de sacrifier sa vie pour assurer au roi une postérité. Thierry, auquel sa mère, l'odieuse Brunehaut, a donné un breuvage qui le rend impuissant, consulte un augure gagné d'avance, qui lui ordonne, au nom du ciel, d'égorger la première femme qu'il rencontrera le matin, au sortir du temple. Thierry attend l'heure fixée avec un de ses officiers, l'honnête Martell ; il voit venir à lui une femme inconnue, voilée ; il a pitié du sort qui la menace, il l'interroge, il sonde ses sentiments, et il essaye de la préparer à la mort.

Cette scène vaut la peine d'être citée tout entière :

LE ROI, ORDELLA, MARTELL.

MARTELL.

En voici une qui vient.

On voit entrer Ordella.

THIERRY.

Arrête-la et regarde-la, alors.

MARTELL.

Une belle femme, à ce qu'il me semble.

THIERRY.

Ne bouge pas, pendant que je vais la préparer. Puisse-t-elle être semblable à celui dont l'innocence plaît aux dieux, et qui, faisant un sacrifice sur leurs autels, leur offre une âme plus pure que les feux allumés! Puisse la paix de son cœur faire descendre le ciel sur sa tête! Vous, divinités sacrées, faites en sorte qu'elle ne porte en elle aucune souillure humaine! qu'aucun amour, pour quelque objet que ce soit, excepté pour vous et pour le bien, ne l'attache à la terre! Que la crainte lui soit étrangère et que toutes les faibles affections du sang, excepté l'espérance divine, soient laissées par elle aux autres femmes! Écoutez-moi, ô cieux! donnez-lui un esprit viril et noble qui soit digne d'être

demandé par vous et offert par moi! Qu'elle coure au-devant de mes coups! Qu'elle souhaite sa mort! La vigne lascive se penche sur l'émondeur qui, en la coupant, peut la faire pousser davantage; sa chute aussi sera féconde pour moi. Salut, la plus heureuse et la meilleure des femmes que la France ait trouvées jusqu'ici, si ta volonté insensible ne manque pas à ta fortune!

ORDELLA.

Elle ne serait pas seulement insensible, elle serait pire et moindre qu'une femme, celle qui, pouvant hériter d'un titre aussi grand que celui que vous proposez et aussi rapproché du bien, aurait la volonté de s'en dépouiller.

THIERRY.

Dis-moi, alors. Y a-t-il jamais eu jusqu'ici une femme, ou peut-on en trouver une qui, pour obtenir une belle renommée, pour laisser une mémoire pure et uniquement par amour pour la vertu, ait fait ou ose faire une action héroïque?

ORDELLA.

Beaucoup de celles qui sont mortes l'ont fait, seigneur, et les vivantes ne seraient pas moins nombreuses.

THIERRY.

Dites, le royaume peut-il compter sur la volonté d'une femme pour recevoir une bénédiction (je dis le roi et le royaume, il ne s'agit pas d'un intérêt particulier), une bénédiction générale, madame?

ORDELLA.

Qu'une malédiction générale frappe le cœur de celle qui s'y refuserait.

THIERRY.

Tâche pleine d'honneur! Exemple tel que ceux des anciens âges n'en seraient que l'ombre obscure et la vaine image!

ORDELLA.

Vous me causez une étrange émotion, seigneur, et si ma faiblesse était revêtue d'un autre corps que de celui d'une femme modeste, je ne vous adresserais plus de questions. Puis-je faire ce que vous dites?

THIERRY.

Vous le pouvez, et même vous le devez.

ORDELLA.

J'en éprouve une joie plus qu'ordinaire, seigneur. Vous promettez que ce sera une action honnête ?

THIERRY.

Autant qu'aucune de celles que le temps a jamais découvertes.

ORDELLA.

Que ce soit ce que cela peut être, quelque audacieux que ce soit, j'ai une âme qui veut en courir les risques.

THIERRY.

Mais écoutez-moi : quelle peut être la récompense de cette femme, lorsqu'elle apporte une telle bénédiction ?

ORDELLA.

Son devoir lui suffit.

THIERRY

Il est terrible !

ORDELLA.

Alors, il n'en est que plus noble.

THIERRY.

Il est plein de ténèbres effrayantes !

ORDELLA.

Il en est ainsi du sommeil, seigneur, et de tout ce qui n'appartient qu'à nous, de ce qui est mortel ; autrement, nous serions des dieux. Mais ces frayeurs, dès que nous sentons une fois le feu des plus nobles pensées, s'évanouissent comme les images que forme notre imagination.

THIERRY.

Si c'était la mort ?

ORDELLA.

J'y songe.

THIERRY.

S'il fallait se séparer pour jamais de tout ce que nous pouvons appeler notre bien, de toutes nos jouissances, de la jeunesse, de la force, des plaisirs, des honneurs, du temps et même de la raison! Car dans le tombeau silencieux, on n'entend ni conversation, ni pas joyeux d'amis, ni voix d'amants, ni conseils de pères attentifs; on n'entend rien et il n'y a rien que l'oubli, la poussière et une obscurité éternelle. Oseriez-vous, femme, désirer une telle demeure?

ORDELLA.

C'est, de tous les sommeils, le plus doux. Les enfants le commencent pour nous, les hommes forts le recherchent, et les rois, du haut de leurs trônes peints, tombent, comme des exhalaisons dispersées, dans ce gouffre. Ceux-là sont insensés qui le craignent ou qui imaginent que quelques plaisirs sans charmes ou les avantages de la vie peuvent valoir ce lieu de repos. Bien fous sont ceux qui attendent pour y arriver que l'âge éteigne leurs lumières, ou que leur sang corrompu mette en terre leurs corps décomposés!

THIERRY.

Ainsi, vous pouvez souffrir?

ORDELLA.

Aussi volontiers que le dire.

THIERRY.

Martell, un prodige! Voici une femme qui ose mourir. — Cependant, dites-moi, êtes-vous mariée?

ORDELLA.

Je le suis, seigneur.

THIERRY.

Et avez-vous des enfants? (Elle soupire et pleure.)

ORDELLA, pleurant.

Oh! oh! non, seigneur.

THIERRY.

Osez-vous risquer, pour une misérable et stérile gloire, de renoncer à ces douces espérances?

ORDELLA.

A tout, excepté au ciel. Et cependant je mourrai avec une postérité nombreuse : celui qui lira mon histoire, lorsque je serai en cendres, est mon fils en espérance; et ces chastes dames qui conserveront ma mémoire, en chantant chaque année des prières funèbres, sont mes filles.

THIERRY.

Alors, il ne me reste plus qu'à vous faire connaître qui je suis et ce que je dois faire, madame.

ORDELLA.

Vous êtes le roi, sire. Je dois supporter ce que vous ferez; et cette bénédiction que vous désirez, que les dieux la répandent sur le royaume!

THIERRY.

Cela est bien convenu, avant que je frappe, car je dois vous tuer, les dieux l'ont voulu ainsi; tu es devenue l'être béni qui doit rajeunir la France et me rendre la virilité. Encore une fois, réunissez généreusement vos forces.

ORDELLA.

Ne craignez rien.

THIERRY.

Et embrassez la mort, comme si vous en aviez pris la mesure.

ORDELLA.

Je suis résolue.

THIERRY.

Tu seras sacrifiée, femme, et ta tombe creusée dans un cristal pur et bon comme toi-même; chaque siècle y sera gravé, et les pairs de la France, élevés par ta chute, diront tour à tour que tu es étendue là, comme la vieille et féconde Nature. Oses-tu contempler ton bonheur?

ORDELLA.

Je l'ose, sire. (Elle soulève son voile, il laisse tomber son épée.)

THIERRY.

Oh!

MARTELL.

Oh! sire, vous ne le ferez pas.

THIERRY.

Non, je ne l'ose pas. Il y a ici un ange qui garde ce paradis, un ange de feu, ami. O vertu, vertu, vertu à jamais éternelle!

ORDELLA.

Frappez, sire, frappez! Et si ma pauvre mort peut sauver la France, donnez-moi mille coups! Tuez-moi pendant mille jours!

THIERRY.

Avant que je le fasse, la terre deviendra stérile et on ne se souviendra plus de l'homme. Lève-toi, Ordella, ô toi la créature la plus rapprochée du créateur et la plus pure que jamais la chair grossière nous ait montrée. Oh! les fibres de mon cœur!

On ne peut nier l'accent pathétique de cette situation tragique. La vraisemblance est peut-être forcée; mais le poète en tire un grand effet. La subtilité du sujet en fait certainement un morceau qui, comme le précédent, peut être porté au compte de l'idéalisme, mais l'exaltation de la passion vraie dans le sens des mœurs anglaises, l'expression de vie qui s'y rattache, en font, à mon avis, une œuvre d'un réalisme véritable.

Je ne prétends pas que ce soient les seules belles œuvres, mais elles sont parmi les plus belles, et elles marquent un sillon profond, une trace lumineuse dans la marche en avant du progrès humain.

Dans quelques-unes des comédies de Beaumont et Flechter, moins accusées que leurs drames, on observe le tableau des mœurs du XVI[e] siècle en Angleterre, l'écho fidèle des opinions courantes, l'image des ridicules du jour et des préjugés populaires; on sent percer déjà les sentiments de profond mépris contre les courtisans et les femmes de la cour. « Donnez-moi, dit un des personnages d'une comédie, un courtisan qui se bat; je l'aimerai pour la rareté du fait : à notre époque, il n'en naît pas tous les jours. »

Se moquant de la *Femme dédaigneuse* qui ne pense qu'à ses succès, chassant tous les prétendants, sans en désigner aucun : « J'aimerais mieux, dit un jeune homme, la fièvre et la soif continuelles; j'aimerais mieux abréger mes jours par la boisson et raffoler des querelles, que d'être entraîné à l'aimer. »

Un amant, qu'on provoque en duel en attaquant l'honneur de sa

maîtresse, répond : « Je puis me battre, mais jamais pour une femme. Si vous m'apportez un plus noble motif de tirer l'épée, je suis à vous. »

Beaumont et Flechter ne ménagent pas davantage les curés.

Il y a, dans le *Curé espagnol,* un curé et un sacristain des plus plaisants. Ces deux infortunés habitent un méchant village d'Espagne, pays pauvre, s'il en fut; ils ne peuvent tirer aucun argent de leurs paroissiens, et, réduits à vivre d'expédients, ils se lamentent sur la dureté des temps. Rien de plus divertissant que les accusations qu'ils dirigent contre les habitants de la paroisse. « Les misérables, dit le curé, ils ne font jamais d'enfants; il y a six semaines que nous n'avons eu le moindre baptême. — Ils ont le cœur si dur, répond le sacristain, qu'ils ne veulent point mourir; on ne gagne rien par les enterrements. — Diégo, ajoute le curé, l'air est trop pur, ils ne peuvent pas mourir. Avoir un mince revenu et des paroissiens qui ne meurent jamais, ô Dieu! quel supplice! »

La naissance, la mort, passent ainsi aux profits et pertes.

Toutes observations fines et traits acérés qui donnent le spectacle fugitif et mobile de la société contemporaine, les penchants manifestes de leur époque, réunissant pêle-mêle toutes les conditions, tous les vices, toutes les sottises dont ils ont eu connaissance, dans le rapide panorama qu'ils déroulent à nos yeux, galerie de portraits de femmes désignées, types populaires connus sous le règne d'Élisabeth.

« Dans ce siècle agité et rempli de contrastes, le goût des tableaux champêtres, l'amour de la nature calme, se mariaient singulièrement à la grossièreté des mœurs, à l'admiration qu'inspiraient les horreurs sanglantes des scènes tragiques et au penchant que témoignait la nation pour les plus cyniques bouffonneries. » (A. Mézières.)

Les imaginations vives et mobiles comprenaient également l'énergie de la passion violente et les raffinements d'un parfum des plus sinistres.

Dans quelques-unes des pièces de théâtre du temps, la force et la violence se lancent à l'instant jusqu'à l'atrocité et plus loin encore, s'il y a quelque chose au delà. A la fatalité antique a succédé le trouble épouvantable des passions débordées.

On y sent, dans une allure rapide, cette fougue que rien ne contient, l'accent jeune d'une génération puissante qui ne doute point de ses forces et qui s'abandonne, avec une merveilleuse confiance en elle-même, à tous les caprices d'une imagination sans frein.

En premier lieu se place Webster; celui-ci, homme sombre dont la pensée semble habiter incessamment les sépulcres et les charniers. « Les places à la cour, dit-il, sont comme des lits dans un hôpital, où la tête de l'un est aux pieds de l'autre, et ainsi de suite, toujours en descendant. » Voilà de ses images. Pour faire des désespérés, des scélérats parfaits, des misanthropes acharnés, pour noircir et blasphémer la vie humaine, surtout pour peindre la dépravation effrontée et la férocité des mœurs italiennes, personne ne l'égale.

La duchesse de Malfi a épousé secrètement son intendant Antonio, et son frère apprend qu'elle a des enfants; presque fou de fureur et d'orgueil blessé, il se tait, attendant pour savoir le nom du père; puis, tout d'un coup, il arrive : il veut la tuer, mais en lui faisant savourer la mort. Qu'elle souffre bien, et surtout ne meure pas trop vite! Qu'elle souffre du cœur, ces douleurs-là sont pires que celles de la chair. Il envoie des assassins contre Antonio, et cependant il vient à elle dans l'obscurité avec des paroles affectueuses, semble se réconcilier avec elle et subitement lui montre des figures de cire couvertes de blessures, qu'elle prend pour son mari et ses enfants égorgés. Elle s'abat sous le coup et reste morne, sans crier, comme « un misérable brisé sur la route ». Aux encouragements, aux consolations, elle ne répond que par un étrange sourire de statue. « Allons, courage, je sauverai votre vie. — En vérité, je n'ai pas le loisir de songer à une si petite chose. — Sur ma parole, j'ai pitié de vous. — Alors, tu es fou de dépenser ta pitié ainsi; moi je ne peux pas avoir pitié de moi-même... Mon cœur est plein de poignards. » Paroles lentes, prononcées à demi-voix, comme en un rêve ou comme si l'on parlait d'un autre. Son frère lui envoie une bande de fous qui gambadent, et hurlent, et divaguent lugubrement autour d'elle, horrible vue capable de renverser la raison, et qui est comme un avant-goût de l'enfer. Elle ne dit rien, elle regarde; son cœur est mort, ses yeux sont fixes. « A quoi pensez-vous? — A rien. Quand je rêve ainsi, je dors. — Comme une folle, les yeux ouverts. — Crois-tu que nous nous connaîtrons l'un et l'autre dans l'autre monde? — Oui, sans aucun doute. — Oh! si l'on pouvait avoir un entretien de deux jours seulement avec les morts! J'apprendrais quelque chose que je ne saurai jamais ici, j'en suis sûre. Je vais te dire un miracle. Je ne suis pas encore folle... Le ciel, sur ma tête, semble d'airain fondu, et la terre de souffle enflammé, et pourtant je ne suis pas folle. J'ai pris l'habitude du désespoir, comme un galérien tanné celle de son aviron. » En cet état, les membres, comme ceux d'un supplicié, tressaillent encore, mais la sensibilité est usée; le misérable corps ne remue plus que

machinalement; il a trop souffert. — Enfin le fossoyeur vient avec des bourreaux, un cercueil, et on chante devant elle son service funèbre. « Adieu, Cariola, songe à donner à mon petit garçon un peu de sirop pour son rhume, et fais dire à la petite ses prières avant qu'elle s'endorme... A présent, à votre volonté. Quelle mort? — L'étranglement, voilà vos exécuteurs. — Je leur pardonne : une toux, l'apoplexie, le catarrhe en feraient autant... Vous donnerez mon corps à mes femmes, n'est-ce pas?... Serrez, serrez ferme... Vous direz à mes frères, quand je serai ensevelie, qu'ils peuvent dîner tranquilles. » Après la maîtresse, la suivante; celle-ci crie et se débat : « Je ne veux pas mourir, je ne puis pas mourir, je suis engagée à un jeune gentilhomme. — La corde vous servira d'anneau de mariage. — Si vous me tuez maintenant, je suis damnée, il y a deux ans que je ne suis allée à confesse. — Vite donc. — Je suis grosse. » Elle égratigne et mord, on l'étrangle et les deux enfants avec elle. Antonio est assassiné; le cardinal et sa maîtresse, le duc et son confident sont empoisonnés ou égorgés; et les paroles solennelles des mourants viennent, au milieu de ce carnage, dénoncer, comme des trompettes de deuil, une malédiction universelle sur la vie. « O ce sombre monde! — Dans quelle ombre, dans quel profond puits d'obscurité vit cette pauvre humanité craintive! — Nous courons après les grandeurs, comme les enfants après les bulles soufflées dans l'air. — Le plaisir, qu'est-ce? Rien que les heures de répit dans une fièvre, un repos qui nous prépare à supporter la douleur. — Quand nous tombons par l'ambition, par le meurtre, par la volupté, — toujours, comme les diamants, nous sommes tranchés par notre propre poussière. »

Voyons encore chez ce Webster toutes les profondeurs de la nature diabolique et déchaînée.

The White Devil, c'est le nom qu'il donne à son héroïne. Sa Victoria Corambina prend pour amant le duc de Brachiano, et, dès la première entrevue, songe à l'issue. « Pour passer le temps, je dirai à Votre Grâce un rêve que j'ai fait la semaine dernière. Un rêve bien vain, bien ridicule. » Certainement il est bien conté et encore mieux choisi, de sens profond, et de sens fort clair. « Charmant démon, dit tout bas son frère, l'entremetteur, elle lui apprend sous couleur de rêve à expédier son mari et la duchesse. » En effet, le mari est étranglé, la duchesse empoisonnée; et Victoria, accusée des deux crimes, est amenée devant le tribunal. Pied à pied, comme un soldat acculé à une muraille, elle se défend, réfutant et bravant les avocats et les juges, incapable de pâlir ou de se troubler, l'esprit

lucide, et la parole prête, au milieu des injures et des preuves, sous la menace de l'échafaud. L'avocat parle d'abord latin : « Non, qu'il parle en langue ordinaire; autrement, je ne répondrai pas. — Mais vous comprenez le latin. — Je le comprends, mais je veux que toute cette assemblée entende. » Poitrine ouverte, en pleine lumière, elle veut un duel public et provoque l'avocat. « Me voici au blanc, tirez sur moi, je vous dirai si vous touchez près. » Elle le raille sur son jargon, l'insulte avec une ironie mordante. « Sûrement, messeigneurs, cet avocat a avalé quelque ordonnance ou quelque formule d'apothicaire, et maintenant les gros mots indigestes lui reviennent au bec comme les pierres que nous donnons aux faucons en manière de médicaments. Certainement, après son latin, ceci est du bas breton. » — Puis, au plus fort des malédictions des juges : « Au fait, et pas de phrases; pas de grâce non plus. Prouvez-moi coupable, séparez ma tête de mon corps, nous nous quitterons bons amis; mais je dédaigne de devoir ma vie à votre pitié, monsieur, ou à celle de tout autre... Quant à vos grands mots, libre à vous, monseigneur, d'effrayer les petits enfants avec des diables peints. Je n'ai plus l'âge de ces terreurs vaines. Pour vos noms de catin et d'homicide, ils viennent de vous; comme lorsqu'un homme crache contre le vent, son ordure lui revient à la face. » Argument contre argument, elle a une parade contre tous les coups, une parade et une riposte. « Vous m'avez déjà mise à l'aumône, et vous voulez encore me perdre. J'ai des maisons, des bijoux et un pauvre reste de ducats; sans doute cela vous donnera le moyen d'être charitables... » Puis, d'une voix stridente : « En vérité, monseigneur, vous feriez bien d'aller tirer vos pistolets contre les mouches : le jeu serait plus noble... » On la condamne à être enfermée dans une maison de repenties. « Une maison de repenties? Qu'est-ce que cela? — Une maison de catins repentantes. — Sont-ce les nobles de Rome qui l'ont bâtie pour leurs femmes, qu'on m'envoie loger là? » Le sarcasme part droit comme un coup d'épée, puis sur celui-ci un autre, puis des cris et des exécrations. Elle ne pliera pas, elle ne pleurera pas. Elle sort debout, âpre et toujours hautaine : « Une maison de repenties? Non, ce ne sera pas une maison de repenties. Ma conscience me la fera plus honnête que le palais du pape, et plus paisible que ton âme, quoique tu sois cardinal. » — Contre son amant furieux qui l'accuse d'infidélité, elle est aussi forte que contre ses juges; elle lui tient tête, elle lui jette à la face la mort de sa duchesse, elle le force à demander pardon, à l'épouser; elle jouera la comédie jusqu'au bout sous le pistolet, avec une effronterie et un courage de courtisane et d'impé-

ratrice; prise au piège à la fin, elle restera sous le poignard aussi brave et encore plus insultante. « Je ne crains rien, je recevrai la mort comme un prince reçoit les grands ambassadeurs. Je ferai la moitié du chemin pour aller au-devant de ton arme... Un coup viril que tu viens de faire là! Ton premier sera d'égorger quelque enfant à la mamelle. Alors tu seras célèbre. » Quand une femme se dépouille de son sexe, ses actions vont au delà de celles de l'homme et il n'y a plus rien qu'elle ne sache souffrir ou oser.

Elles savent aussi être martyres.

Qu'y a-t-il d'étonnant, en Angleterre, que les femmes suppliciées par l'histoire reparaissent dans le drame? C'est le triste privilège de la loi opposée à la loi salique. Dans les actes et délibérations du *Wittnagemot*, plusieurs fois le nom de la reine, le nom de plusieurs autres dames est inscrit à côté de noms d'hommes et de rois. C'est le sacre de leur hégémonie dramatique.

Ces rôles de femme n'existent-ils pas en germe dans les sanglantes annales de l'époque, — meurtres des épouses de Henri VIII, — les règnes de Marie Tudor, Marie Stuart et Elisabeth?

D'ailleurs, ce n'est pas seulement à l'égard des femmes que s'exercent la violence et la causticité de Webster.

Une de ses boutades indique bien quelle licence d'esprit, quelle hardiesse étaient de mise dans le théâtre de l'époque, abordant sans scrupule et sans crainte les questions philosophiques et religieuses dans l'exagération des manifestations réalistes et souvent matérialistes.

Dans une scène de Victoria Corombona, Flamineo fait semblant de se tuer pour émouvoir sa sœur Vittoria, et, au moment de poser un poignard sur son sein, il joue avec la mort et il rit des espérances immortelles de l'âme humaine. « Où vais-je aller? s'écrie-t-il. O Lucien, est-ce dans ton ridicule purgatoire? Pour y trouver Alexandre le Grand raccommodant des souliers, Pompée attachant des aiguillettes et Jules César faisant des boutons de crin, Annibal vendant du cirage et Auguste criant de l'ail dans les rues? Dois-je me perdre dans le feu, dans la terre, dans l'eau, ou m'éparpiller dans tous les éléments? C'est ce que je ne sais pas et je ne m'en soucie guère. De toutes les morts, la plus violente est la meilleure. »

Ces caractères italiens, ces sujets choisis dans les mœurs féroces de l'Italie du moyen âge, de Dante à Machiavel, sont aussi l'arme de

guerre des sceptiques anglais contre les débordements de la cour de Rome et de la société italienne à cette époque.

Voici un fragment et le thème de l'une des tragédies de Massenger : *Duck of Milan.*

Francesco, pour venger sa sœur séduite, veut séduire à son tour la duchesse Marcella, femme de Sforza, le séducteur ; il la veut, il l'aura, il le lui dit avec des cris d'amour et de rage : « Avec ces bras, je traverserai une mer de sang, je me ferai un pont avec des ossements d'hommes, mais mes bras iront jusqu'à vous, ma bien-aimée, la plus aimée et la meilleure des femmes. » Car c'est le duc qu'il veut atteindre à travers elle, vivante ou morte, sinon par le déshonneur, du moins par le meurtre ; le second vaut le premier, et vaut mieux puisqu'il fera plus de mal. Il la calomnie, et le duc, qui l'adore, la tue ; puis, désabusé, devient forcené, ne veut pas croire qu'elle soit morte, fait exposer le corps revêtu d'habits royaux sur un lit de parade, s'agenouille devant elle, hurle et pleure. Il connaît maintenant le nom du traître, et à cette idée il tombe dans des défaillances ou des transports : « Je le suivrai dans l'enfer jusqu'à ce que je l'y trouve, — et j'habiterai là, furie acharnée pour le torturer. — Pour cette détestable main, pour ce bras qui ont guidé — l'acier maudit, je les déchiquèterai pièce à pièce — avec des fers rougis, et je les mangerai — comme un vautour que je suis, fait pour goûter pareille charogne. » Tout d'un coup, il halette et tombe ; Francesco y a pourvu, et le poison fait son office. Le duc meurt, et on emmène le meurtrier à la torture.

On voudrait arrêter le réalisme sur une pente aussi odieuse, mais les amours incestueux ont fait partie du thème de la tragédie antique, comme besoin de nouveauté ; ils se retrouvent ici entre le frère et la sœur. (FORD. *L'Annabella.*)

Sous cet amour, sorte de folie qui ressemble à un enchantement, la volonté du frère plie fatalement sous la condamnation qu'il a méritée. « Perdu ! je suis perdu, dit Giovani, ma destinée m'a condamné à mort. — Plus je lutte, et plus j'aime ; et plus j'aime, — moins j'espère ; je vois ma ruine sûre. — J'ai vainement fatigué le ciel de prières, — épuisé la source de mes larmes continuelles, — desséché mes veines de jeûnes assidus. Ce que l'invention ou l'art — peuvent conseiller, je l'ai fait, et pour tout cela, ô malheur ! je trouve que tout cela n'est qu'un rêve, un conte de vieillard, — pour contenir la jeunesse. Je reste toujours le même. Il faut que je parle ou que je meure. » Quels transports ensuite ! Quelles âpres et poignantes

délices, et aussi combien courtes, combien douloureuses et traversées d'angoisses, surtout pour elle! On la marie à un autre.

Voici l'horrible scène qui représente la nuit de noces [1] :

Elle est grosse, et Soranzo, le mari, la traîne à terre, avec des exécrations, voulant savoir le nom de son amant. « Catin des catins! parfaite, notable prostituée. N'y avait-il point d'autre homme à Parme pour être l'endosseur du mic-mac qui grouille dans cet ignoble ventre, dans ce sac de bâtards? Faut-il que votre prurit, votre chaleur de luxure se soient gorgés jusqu'au trop-plein, et aviez-vous besoin de me trier entre cent, pour être le manteau de vos tours secrets, de vos tours d'alcôve? Je le traînerai dans la poussière, ce corps rempli de luxure. Qui est-ce? Dis-moi le nom ou je hacherai ta chair en lambeaux. Qui est-ce? » Elle rit, l'excès de l'opprobre et de la peur l'a relevée; elle l'insulte en face; elle chante; elle se laisse frapper et traîner. « Faites, faites. » En cet état les nerfs s'exaltent et ne sentent plus rien; elle refuse de dire le nom, et par surcroît elle loue son amant, elle l'adore en présence de l'autre. Cet acte d'adoration au plus fort du danger est comme une rose qu'elle cueille et dont elle s'enivre. « Vous n'êtes pas digne de le prononcer, ce nom; pour avoir l'honneur de l'entendre d'une autre bouche, il faudrait vous mettre à deux genoux. — Qui est-ce? » — Elle rit nerveusement et tout haut : « Pas si vite, nous n'en sommes pas encore là. Qu'il vous suffise de savoir que vous aurez la gloire de fournir un père à ce qu'un si brave père a engendré. C'est un garçon, félicitez-vous, monsieur, vous aurez un garçon pour héritier de votre nom. — Misérable damnée! — Ah! si vous ne voulez pas écouter, je ne dirai plus rien. — Si, parle, et ce sont tes dernières paroles. — Accepté, accepté. » Quel mot, quel cri soudain, rompant ce torrent d'ironie, vrai cri d'exaltée, qui est affamée de mourir et demande qu'on se dépêche! — A la fin, tout s'est découvert, et les deux amants savent qu'ils vont mourir. Pour la dernière fois, ils se voient dans la chambre d'Annabella, écoutant au-dessous d'eux le bruit de la fête qui leur servira de funérailles. Giovani, qui a pris sa résolution en furieux, regarde Annabella toute parée, éblouissante. Il la regarde silencieusement et se souvient. Il pleure. « Ce sont les larmes funéraires, Annabella, des larmes pour votre tombe; de pareilles larmes sillonnaient mes joues, quand pour la première fois je vous aimais et ne savais comment vous prier d'amour... Donnez-moi votre main. Comme la vie coule suavement dans ces veines azurées! Comme ces mains

1. H. Taine.

promettent bien la santé!... Embrasse-moi encore, pardonne-moi. Adieu. » Sur ce mot il la poignarde et, arrachant le cœur, l'apporte au bout de sa lame dans la salle du banquet, devant Sozanzo, avec des ricanements et des insultes. « Tiens, voilà le cœur de ta femme ; c'est un échange royal, je prends le tien en échange. » Il le tue et, se jetant sur des épées, se fait tuer lui-même. Il semble que la tragédie ne puisse aller au delà.

Elle y a pourtant été.

Quoi qu'il en soit, ce sont là du moins des drames sincères, écrits par des hommes passionnés et experts en fait d'actions tragiques, pour une race violente, surnourrie et triste, puissante il est vrai, mais poussée au mélodrame.

Nous trouvons encore dans Ford une dernière expression de la violence du sentiment féminin qui, par l'outrance même de la passion vraie, peut conduire du désespoir à la mort.

Le *Broken Heart*. — Panthéa, en épousant Bassanès, a péché contre Orgilus ; elle est honnête, souffre en silence, et se laisse mourir. Pour elle, l'infidélité morale est pire que l'infidélité légale, et, désormais, elle est déchue à ses propres yeux : « Tuez-moi, mon frère, je vous en prie ; dites, le voulez-vous ?... Vous avez fait de moi une parjure, une prostituée salie. Pardonnez-moi, j'en suis une de fait, non de désir, les dieux m'en sont témoins. Oui, j'en suis une ; car celle qui est la femme d'Orgilus, et vit en adultère public avec Bassanès, est à tout le moins une prostituée. A présent, voulez-vous me tuer ?... Une servante à gages, à la campagne, étanche sa soif avec ses chevreaux et ses agneaux, dans une source fraîche, et moi je n'ai que mes larmes pour apaiser la chaleur de ma poitrine... » Avec une grandeur tragique, du haut de son deuil incurable, elle jette les yeux sur la vie : « Nous, nous travaillons en vain pour allonger notre pauvre voyage, ou nous implorons un répit afin de respirer ; notre patrie est dans le tombeau... Ah ! chère princesse, le sablier de ma vie n'a plus guère que quelques minutes à couler ; le sable est épuisé ; je sens les avertissements d'un messager intérieur et sûr, qui m'appelle pour partir vite... Un remède? Mon remède sera un suaire, une enveloppe de plomb et un coin de terre où personne n'ira marcher. » Point de révolte ni d'aigreur, elle aide affectueusement son frère qui a causé son malheur ; elle tâche de lui faire obtenir la femme qu'il aime ; la bonté, la douceur féminine surnagent en elle au plus fort de son désespoir. L'amour ici n'est

point despotique, emporté, comme dans les climats du Midi. Il n'est que profond et triste ; la source de vie est tarie, voilà tout; elle ne vit plus, parce qu'elle ne peut plus vivre; tout s'en va par degrés, la santé, la raison, puis l'âme ; au dernier moment, elle délire, et on la voit venir échevelée, les yeux tout grands ouverts, avec des paroles entrecoupées. Il y a dix jours qu'elle ne dort plus et ne veut plus manger, et toujours la même fatale pensée lui serre la poitrine, parmi de vagues rêves de tendresse et de bonheur maternel frustré, qui reviennent en son esprit comme des fantômes. « Nulle fausseté n'égale une promesse rompue. Il n'y a pas de cheveu planté sur ma tête qui, comme un morceau de plomb, ne m'enfonce dans ma tombe. J'aurais pu être mère de jolis petits enfants qui auraient babillé sur mes genoux. Quand j'aurais souri, ils auraient souri, et certainement quand ils auraient pleuré, j'aurais pleuré. Bien vrai, mon père aurait dû me choisir un mari, et alors mes petits enfants n'auraient pas été bâtards ; mais il est trop tard pour me marier maintenant ; je suis trop vieille pour avoir des enfants ; ce n'est pas ma faute... Donne-moi ta main ; crois-moi, je ne te ferai pas de mal ; ne te plains pas si je te la serre trop fort, je la baiserai. Oh ! c'est une belle main douce !... Bon Dieu, nous aurions été heureux ! trop heureux, le bonheur rend hautain, à ce qu'on dit... Il n'y a pas de paix pour une épouse arrachée à son vrai mari, arrachée de force par un mariage infâme. Dans toute mémoire désormais, le nom de Panthéa, de la pauvre Panthéa, est sali... Pardonnez-moi, oh !... je défaille. » Elle meurt, demandant quelque douce voix qui lui chante un air plaintif, un air d'adieu, un doux chant funèbre. Un accent de vérité rend ce récit simple et touchant, on y sent en formation la plainte d'Ophélie.

J'arrive donc naturellement à Shakespeare.

Shakespeare offre à la poésie dramatique un champ nouveau à exploiter.

L'extension qu'il donne à ces trois grandes expressions maîtresses de la représentation théâtrale :

La mise en scène plus développée en raison de la multiplicité des lieux et du mouvement décoratif qui doit en résulter ;

La liberté et la diversité des différentes personnifications créées par lui, à l'appui du sentiment émotif;

La gradation formulée, en dernier essor, par cette franchise de la poésie mise au service de toutes les peintures naturelles, saisissantes et immortelles.

Cette extension lui a valu un immense hommage de tous les modernes. Il est pour eux le poète réaliste par excellence.

Un poète comme Shakespeare en Angleterre, comme Molière chez nous, crée un personnage particulier qui vit de sa vie propre, et est en même temps un type qui résume la vie générale, une passion, un vice ou une vertu, une face de l'âme humaine.

C'est là ce que nous appelons une création du génie.

Shakespeare appartenait à une famille de marchands, d'abord aisée, puis ruinée. Jeune encore et livré à lui-même, il avait commencé à vagabonder en vrai poète, puis à dix-huit ans et demi s'était marié.

Mais il fallait vivre ; il s'en alla à Londres et se fit acteur : acteur « de très bas étage », « serviteur » dans le théâtre.

Un peu plus tard, il était comédien, un des « pauvres comédiens de Sa Majesté ».

« Hélas ! il est bien vrai que j'ai erré à l'aventure, et que j'ai fait de moi un bouffon, exposé aux yeux du public, ensanglantant mon âme et vendant à vil prix mes plus chers trésors. » — « Disgracié de la fortune, dit-il encore, disgracié au regard des hommes, je pleure dans la solitude l'abjection de mon sort ; je jette les yeux sur moi, maudissant mon destin, me souhaitant semblable à quelqu'un de plus riche en espérances, en beauté, en amis, dégoûté de mes meilleurs biens, me méprisant presque moi-même. »

Ces dégoûts se reflètent dans ses personnages, lorsqu'il parlera « des coups de fouet et des dédains du siècle, de l'injure de l'oppresseur, des outrages de l'orgueilleux, de l'insolence des gens en place, des humiliations que le mérite patient souffre de la main des indignes, et qu'il souffre quand il pourrait se donner à lui-même quittance et décharge avec un poinçon de fer de six pouces ».

Il a eu cela de commun avec Molière, qu'il a frisé le reproche d'histrion, et que, comme Molière aussi, il a pu mesurer les profondeurs et vanités de l'amour et de la jalousie : « L'amour est trop jeune pour avoir une idée de la conscience. »

« Si tu me trahis, je me trahis bien moi-même, quand je livre la plus noble partie de moi-même à mon grossier désir. »

« Quand ma bien-aimée jure que son cœur n'est que vérité, je la crois, tout en sachant qu'elle ment. »

Il vient à confondre son mépris et son désir !

« Ces lèvres, ces lèvres qui ont profané leur pourpre, et scellé de faux serments d'amour, à d'autres aussi souvent qu'à moi ; ces lèvres

qui ont volé au lit d'autrui sa rente de plaisir !... Eh ! j'ai bien le droit de t'aimer comme tu aimes ceux que tes yeux provoquent ! »

Le bien et le mal perdent aussi leur nom dans l'étreinte du plaisir. « Comme tu rends chère et aimable la honte — qui, comme un ver dans la rose parfumée, — souille la beauté de ton nom florissant ! — Dans quelles suavités enfermes-tu tes vices ? — Le voile de la beauté couvre toutes tes souillures, — et change en charmes tout ce que les yeux peuvent voir. Tu fais de tes fautes un cortège de grâces. — La langue qui conte l'histoire de tes journées, — et fait des commentaires lascifs sur tes voluptés ! — ne peut te diffamer qu'avec une sorte de louange. — Et ton nom prononcé fait d'une médisance une bénédiction. »

Tout cela est le flux de la jeunesse rendu dans une langue inconnue jusqu'à lui ; cette vie d'artiste se conciliait peu avec les exigences du mariage, mais peut-être voulait-il s'en consoler comme on cherche l'ivresse, pour oublier !

Hors du théâtre, il vivait avec les jeunes nobles relâchés et licencieux à l'excès. Ses œuvres, à cette époque, sont empreintes de toutes les forces et de tous les désirs qui s'exaltent lorsque pour la première fois le monde s'ouvre aux plaisirs sensuels.

La trace en est visible dans l'*Adonis*, « le premier héritier de son invention ».

Sa *Vénus* est unique, il n'y a point de peinture dont le coloris soit plus éclatant et plus délicieux, point de déesse courtisane qui soit plus molle et plus belle, « dont les lèvres plus avides fourragent ainsi parmi les baisers », qui avec un tressaillement plus fort noue ses bras autour d'un corps adolescent qui ploie : tantôt pâle et haletante, tantôt « rouge et chaude comme un charbon », emportée, irritée, et tout d'un coup à genoux, pleurante, évanouie, puis subitement redressée, « collée à sa bouche », étouffant ses reproches, affamée, et « se gorgeant comme un vautour » qui prend, et prend encore, et veut toujours, et ne saurait jamais se rassasier.

En face de la jeunesse radieuse et débordante, la campagne rit au jour levant, l'air pénétré de clarté n'est qu'une fête. « L'alouette, de sa chambrette humide, monte dans les hauteurs, éveillant le matin ; du sein d'argent de l'aube, le soleil se lève dans sa majesté, et son regard illumine si glorieusement le monde, que les cimes des cèdres et les collines semblent de l'or bruni. »

Puis se laissant aller au doux abandon de l'amour :

« Je pense à toi, et comme l'alouette au retour du soleil s'élance

hors des sillons mornes, mon âme s'envole et s'en va chanter des hymnes à la porte du ciel. »

Quelques notes personnelles encadrent forcément les œuvres d'un génie de cette puissance.

C'est cette nature exubérante que nous allons voir aux prises avec le Drame, qu'elle a créé. Après la vie vécue, le poète évoque la vie de sa propre imagination, ne réprouvant aucun sujet.

Le *Roi Lear* est l'infortune profonde d'un vieillard abandonné et privé de raison, brisé, chassé par ses enfants, fou de douleur, ne trouvant aide et compassion que dans sa fille et dans son bouffon, qui rend tout le drame poignant et pathétique.

Hamlet réalise une autre forme de la folie; une nature maladive, irritable, en proie à l'hallucination d'un mal incurable, le suicide.

Coriolan, Jules César, Antoine et Cléopâtre sont le patriotisme.

Falstaff est le gras et joyeux compère, le roué cynique, le débauché sans conscience.

Macbeth et *Richard III*, l'ambition satisfaite et châtiée, le cri de la conscience.

Le *Songe d'une nuit d'été,* la fragilité humaine.

Roméo et Juliette, c'est l'amour jeune, irrésistible, indélébile.

Othello, la jalousie féroce, excitée par une traîtrise infâme, contrepartie de *Beaucoup de bruit pour rien,* etc., etc.

En outre, chacune de ces pièces s'encadre dans le paysage qui convient le mieux à la nationalité et aux sentiments du personnage.

Dans *le Roi Lear,* on entend siffler la rafale sur la bruyère, et tomber la pluie qui fouette la tête du vieillard.

Dans *Hamlet,* sur les remparts d'Elseneur, à l'heure solennelle où apparaît, armée de pied en cap, l'ombre du vieux roi de Danemark, on sent courir à travers la scène un vent glacial chargé des neiges du Nord.

Dans les tragédies romaines, on voit s'agiter le peuple sur la place publique, avec les cris de guerre ou les appels aux armes.

Dans *Macbeth,* Duncan, en arrivant chez son meurtrier, ouvre une fenêtre du château d'Inverness pour respirer l'air pur des montagnes d'Écosse.

Quelques citations peuvent, seules, donner l'idée de la multiplicité des caractères et situations créés par Shakespeare, et de sa hardiesse dans la plupart de ses créations.

Roméo et Juliette.

SCÈNE III

Un appartement dans la maison de Capulet.

Comme exposition, cette scène pourrait être préconisée aujourd'hui par les amateurs des nouveautés naturalistes.

Voyez ce radotage décousu et intarissable d'une commère nourrice.

LA NOURRICE.

Sur ma foi, je pourrais dire son âge à une heure près.

LADY CAPULET.

Elle n'a pas quatorze ans.

LA NOURRICE.

Vienne la Saint-Pierre au soir, elle aura quatorze ans. — Suzanne et elle (Dieu fasse miséricorde à toutes les âmes chrétiennes!) étaient du même âge. Bien! Suzanne est avec Dieu; — elle était trop bonne pour moi. Mais, comme je disais, — à la Saint-Pierre au soir, elle aura quatorze ans. — Elle les aura, ma foi. Je m'en souviens bien. — Cela fait onze ans aujourd'hui depuis le tremblement de terre. — De tous les jours de l'année, c'est justement ce jour-là, — je m'en souviens bien, qu'elle fut sevrée. — J'avais mis de l'absinthe au bout de mon sein, et j'étais assise au soleil contre le mur du pigeonnier. — Monseigneur et vous, vous étiez alors à Mantoue. — Oh! j'ai de la cervelle!... Mais, comme je disais, — quand elle eut goûté l'absinthe au bout de mon téton, — et qu'elle l'eut senti amer, la jolie petite folle, — il fallait voir comme elle était maussade et comme elle se rebiffait contre le sein... — Et depuis ce temps il y a onze ans de passés. — Car elle se tenait déjà sur ses jambes. Oui, par la croix! — Elle courait presque, et se dandinait tout du long. — Même le jour d'avant, elle était tombée sur le front. Vous étiez bien la plus jolie enfant que j'aie jamais nourrie; que je vive assez pour vous voir mariée, je n'en demande pas davantage.

LADY CAPULET.

C'est justement de mariage que j'ai à l'entretenir. — Juliette, ma fille, dis-moi, en quelles dispositions te sens-tu pour le mariage?

JULIETTE.

C'est un honneur auquel je n'ai point encore songé.

LA NOURRICE.

Un honneur! Si je ne vous avais pas nourrie, je dirais que vous aviez sucé la sagesse avec le lait de votre nourrice.

LADY CAPULET.

Eh bien! Il faut maintenant, ma fille, songer au mariage : à Vérone, de plus jeunes que toi, dames considérées, sont déjà mères; si je ne me trompe, à l'âge où tu es encore fille, j'étais déjà mère. En deux mots, voici de quoi il s'agit : le vaillant Pâris recherche ta main.

LA NOURRICE.

En voilà un homme, ma jeune maîtresse! un homme tel que le monde entier... Il est fait comme de cire.

LADY CAPULET.

L'été de Vérone n'a pas une fleur semblable à lui.

LA NOURRICE.

Oui, c'est une fleur, c'est vraiment une fleur!

LADY CAPULET.

Qu'en dis-tu? ce gentilhomme te plaît-il? Tu le verras ce soir à notre fête, ce jeune Pâris; cherche à lire sur son visage, dans ce volume dont la beauté a tracé les caractères; examine ces traits harmonieux, et vois comme chacun d'eux reflète sur tous les autres la félicité que lui-même exprime; ce que ce charmant volume présenterait d'obscur, tu le trouveras éclairci dans la marge de ses yeux. A ce précieux livre d'amour, dont nul lien encore ne réunit les pages, pour achever de l'embellir, il ne manque qu'une reliure. Le poisson vit dans la mer; la beauté extérieure s'honore quand elle sert d'enveloppe à la beauté intérieure; et aux yeux de bien des gens, la gloire de l'écrivain rejaillit sur l'artiste qui décore le livre et lui donne son fermoir d'or. Voyons, Juliette, crois-tu pouvoir aimer Pâris?

JULIETTE.

Je tâcherai de l'aimer, s'il suffit pour cela de tâcher; mais l'effort n'ira pas au delà des limites que vous aurez posées.

LE DOMESTIQUE.

Madame, les convives sont arrivés; le souper est servi; on vous attend; on demande mademoiselle; dans l'office on maudit la nourrice; enfin tout est prêt. Je vous quitte pour aller faire mon service; veuillez, je vous prie, ne pas tarder à me suivre.

LADY CAPULET.

Nous te suivons. — Juliette, le comte nous attend.

Tout le monde sort.

Après l'exposition naïve du sujet, le déploiement de la passion.

Dans la scène V^e^, Roméo, en costume de pèlerin, s'approche d'un domestique et lui dit en lui montrant Juliette :

Quelle est cette dame dont la main enrichit la main de ce gentilhomme?

LA DOMESTIQUE.

Je ne sais pas, monsieur.

ROMÉO.

Oh! elle peut enseigner à ces flambeaux l'art de brûler avec éclat! Sa beauté rayonne au front de la nuit, comme un riche joyau à l'oreille d'une femme d'Éthiopie. Beauté trop précieuse pour l'homme, trop exquise pour la terre! Elle brille dans cette assemblée, comme une blanche colombe au milieu de lugubres corbeaux! Cette danse achevée, j'observerai la place où elle ira s'asseoir, et ma main, âpre et rude, frémira de bonheur en touchant la sienne. Ai-je aimé jusque ici? Mes yeux me disent non.

C'est pour la première fois que je vois la beauté véritable.

Tybalt, les yeux fixés sur Roméo.

Ce doit être un Montague; je le reconnais à la voix. (A son page.) Page, va me chercher une épée.

Tout se réunit ici pour la beauté de l'œuvre dramatique: poésie. effet scénique imprévu de l'action. Roméo est atteint au cœur; Juliette va, de son côté, ressentir le choc.

La soudaineté de l'amour est un des caractères de l'originalité des œuvres de Shakespeare, cet amour entravé par une haine de famille, les Montague et Capulet, fournit un sujet des plus dramatiques d'une poignante réalité.

Au premier regard jeté sur Roméo, Juliette dit à sa nourrice :

« Va, demande son nom. S'il est marié, ma tombe sera mon lit de noces. »

ACTE PREMIER. — SCÈNE V.

Une salle dans la maison des Capulets ; on a disposé un orchestre ; les musiciens ont pris place.

LA NOURRICE.

Il se nomme Roméo ; c'est un Montague, le fils unique de votre plus grand ennemi.

JULIETTE.

Mon unique amour est né de mon unique haine ! Ah ! je l'ai vu trop tôt sans le connaître, ou je l'ai connu trop tard. Amour prodigieux qui me condamne à aimer un ennemi abhorré !

LA NOURRICE.

Que dites-vous, que dites-vous ?

JULIETTE.

Les paroles d'une ballade qu'un de mes danseurs m'a apprise.

On entend appeler Juliette.

LA NOURRICE.

On y va, on y va ; allons-nous-en, tout le monde.

Dans le drame, comme dans la vie, les acteurs sont détournés de leurs préoccupations par toutes les pensées qui les assaillent. Ainsi fait la nourrice, et quand elle rapporte à Juliette des nouvelles de son amant, elle la tourmente et la fait languir, moins par taquinerie que par habitude de divagation.

LA NOURRICE.

Jésus ! quelle hâte ! Ne pouvez-vous attendre un instant ? — Ne voyez-vous pas que je suis hors d'haleine ?

JULIETTE.

Comment es-tu hors d'haleine, quand tu as assez d'haleine — pour me dire que tu es hors d'haleine ?... Tes nouvelles sont-elles bonnes ou mauvaises ? Réponds à cela.... — Dis l'un ou l'autre, j'attendrai le détail. — Contente-moi. Sont-elles bonnes ou mauvaises ?

LA NOURRICE.

Ah! vous avez fait un choix de novice. Vous ne savez pas choisir un homme. Roméo! non, pas lui. Quoique ce soit la plus belle figure, c'est la jambe la mieux faite. Pour sa main, sa taille et son pied, il n'y a rien à en dire, mais il n'y en a point de pareils. Ce n'est pas une fleur de courtoisie, mais je le garantis aussi doux que l'agneau. — Va ton chemin, fillette. Sers Dieu. — Hein! a-t-on dîné à la maison?

JULIETTE.

Non, non. Mais je savais déjà tout cela. — Que dit-il de notre mariage? Qu'en dit-il?

LA NOURRICE.

Seigneur! Comme la tête me fait mal! Quelle tête j'ai! — Elle bat comme si elle allait se briser en cent pièces. — Mon dos, de l'autre côté! Oh! mon dos, mon dos! — Maudite soit votre idée, de m'envoyer comme cela, attraper ma mort à force de trotter par les rues!

JULIETTE.

En bonne foi je suis fâchée que tu ne sois pas bien. — Chère, chère, chère nourrice, dis-moi, que répond mon amour?

LA NOURRICE.

Votre amour répond comme un honnête homme qu'il est — et courtois, et doux, et beau — et vertueux, j'en suis caution. Où est votre mère?

Ce qui n'empêche pas lorsque la situation se tend, lorsque le lendemain on commande à Juliette d'épouser le comte Paris, que celle-ci se jette dans ses bras, implorant consolation, conseils, assistance, la nourrice de lui répondre : épousez Paris.

Oh! c'est un aimable gentilhomme! Roméo est un torchon de cuisine auprès de lui..... Un aigle, madame, — n'a pas l'œil aussi vert, aussi perçant — que Paris. Malédiction sur moi, — si je ne vous trouve pas heureuse de ce second mariage, — car il surpasse votre premier!

Telle est la part faite ici aux affections domestiques; la suite nous élève aux plus hautes conceptions poétiques.

L'accomplissement d'un mariage clandestin, chose fréquente en

Angleterre comme en Italie, donne aux jeunes époux une sérénité de bonheur, qui, jamais, dans aucune langue, n'a été traduite avec le lyrisme de la poésie shakespearienne.

ACTE III. — SCÈNE V

La chambre à coucher de Juliette.

ROMÉO ET JULIETTE.

JULIETTE.

Eh quoi! déjà partir! le jour est loin encore. C'était le rossignol, et non l'alouette dont le chant a frappé ton oreille craintive. Il chante toutes les nuits sur ce grenadier en fleurs; crois-moi, mon amour, c'était le rossignol.

ROMÉO.

C'était l'alouette messagère de l'aurore, et non le rossignol. Vois-tu, ma bien-aimée, ces feux jaloux qui dorent à l'Orient le bord de ces nuages; les flambeaux de la nuit s'éteignent, et le riant matin est debout sur la cime vaporeuse des montagnes... Il faut partir et vivre ou rester et mourir.

JULIETTE.

Cette lumière n'est pas le jour, j'en suis certaine; c'est quelque météore que le soleil exhale pour te servir cette nuit de porte-flambeau et pour éclairer ta route vers Mantoue. Oh! ne pars point; tu peux rester encore.

ROMÉO.

Eh bien! qu'ils me prennent, qu'ils me mettent à mort; tu le veux, j'y consens. Tu as raison. Cette lueur grisâtre, ce n'est pas le regard de l'aurore, c'est le pâle reflet du front de Cynthie; ce n'est pas l'alouette qui là-haut, au-dessus de nos têtes, frappe de ses notes vibrantes la route du ciel: je suis bien plus enclin à rester qu'à partir. — Vienne la mort! je l'accueillerai avec joie! ainsi le veut Juliette. — Qu'en dis-tu, ma bien-aimée? Causons; il n'est pas encore jour.

JULIETTE.

Il est jour, il est jour; va-t'en, hâte-toi de fuir; c'est l'alouette dont la voix perçante fait entendre ces sons discordants. Oh! comment

ont-ils pu dire que son chant est plein d'harmonie! quelle harmonie, grand Dieu, que celle qui nous sépare! Ils disent aussi que l'alouette et le crapaud échangent leurs yeux. Que n'ont-ils échangé leur voix, puisque cette voix détache nos bras enlacés, et te chasse d'auprès de moi. Va-t'en, va-t'en! La lumière croît de plus en plus.

ROMÉO.

Et de plus en plus nos destinées s'accomplissent.

Entre la nourrice.

LA NOURRICE.

Mademoiselle.

JULIETTE.

Nourrice?

LA NOURRICE.

Madame votre mère va venir ici; le jour paraît; soyez prudente; prenez vos précautions.

La nourrice sort.

Cette intervention de la nourrice est un rappel à la réalité. Ce rôle pénètre ainsi au cœur de l'action dramatique dont il accentue les péripéties, puis viennent dans leur ordre naturel, la mère et enfin le père exhortant sa fille au mariage de raison dans une scène digne de Molière.

Ainsi entendue, l'action est complète dans le cadre de la famille.

Dans *Othello,* entre un Maure au teint basané, aux passions violentes, un aristocrate de Venise endurci par l'exercice du pouvoir et l'orgueil de caste, un Florentin venimeux et une femme de mœurs légères, Desdémone apparaît comme un cygne aux blanches ailes, au doux plumage, égaré parmi des oiseaux de proie; sombre tableau vénitien, éclairé seulement d'un rayon de soleil.

Ailleurs il a promené son héros favori, le prince Henri, dans les tavernes de Londres, en compagnie d'escrocs, de chevaliers d'industrie, de femmes perdues et de garçons brasseurs avant de lui assurer la victoire.

Il faut donc voir dans Shakespeare des œuvres de genres divers et savoir comprendre que le mélange des tons et scènes tragiques et familières est l'indice frappant de l'aptitude dramatique du poète anglais.

Le *Marchand de Venise* est une véritable comédie d'intrigue et en même temps une tragédie-comédie de la plus émouvante vérité, puisque l'action mise en scène en est historique.

Tout y est imprévu et varié.

Voici deux amants heureux, assis au pied du palais dans la nuit sereine : écoutez la tranquille rêverie qui, pareille à un parfum, sort du fond de leur cœur !

Comme la clarté de la lune dort doucement sur le gazon ! — Asseyons-nous ici ; que les sons des instruments — viennent flotter à nos oreilles. — Le calme suave et la nuit — conviennent aux accents de l'aimable harmonie. — Assieds-toi, Jessica. Regarde comme ces fleurs serrées — d'or étincelant incrustent le parquet du ciel. — Jusqu'aux plus petits de ces orbes que tu regardes, — ils chantent tous dans leur mouvement comme des chérubins, — accompagnant sans fin les jeunes chœurs des anges. — Tel est l'harmonieux concert des âmes immortelles. — Mais tant que la nôtre est enfermée dans ce grossier vêtement — de boue périssable, nous ne pouvons les entendre.

Tableau clair et souriant de vie attractive.

La haine et l'âpreté du juif Shylock ont pourtant traversé ce ciel sans nuages. Il a fait avec Antonio, l'ami dévoué de Bassanio, un marché de sang, dont il demande payement ; à défaut du payement de sa dette, il lui faudra une livre de chair prise, sur telle partie du corps qu'il voudra et il a choisi *tout près du cœur* de son débiteur. L'enlèvement de Jessica, la vengeance du juif; les amants de Portia échouant dans l'épreuve imposée ; Portia déguisée en juge reprenant à son mari l'anneau qu'il avait promis de ne jamais quitter, sont autant d'écheveaux qu'il s'agit de dénouer, dans l'embrouillement et la confusion des incidents et des partis. Ces fictions, basées sur une action vraie, passent devant les yeux du spectateur comme un rêve léger, charmant et rapide.

Portia offre d'ailleurs le type accompli de la femme anglaise, telle que Shakespeare aime à la peindre, pleine d'abnégation et de touchante soumission à son époux. « Seigneur Bassanio, lui dit-elle, vous me voyez ici devant vous telle que je suis : pour moi, je m'en contenterais volontiers, et mes vœux ne vont pas beaucoup au delà ; mais pour vous, je voudrais valoir cent fois ce que je vaux, être mille fois plus belle, dix mille fois plus riche, pour avoir plus de prix à vos yeux, je voudrais posséder en vertus, en beauté, en fortune, en amis, un trésor inépuisable. Toutefois la totalité de ce que je vaux est quelque chose encore : c'est en somme une jeune fille simple, naïve,

inexpérimentée, heureuse d'être assez jeune encore pour être à même d'apprendre, et plus heureuse encore en ceci que son esprit docile se soumet humblement à votre direction, reconnaissant en vous son seigneur, son souverain, son roi. Moi-même, et ce qui m'appartient, tout est maintenant à vous.

Ce dévouement est une moralité à l'encontre des femmes coupables représentées ailleurs.

Le plaidoyer de Portia devant la cour de justice du Prince est un chef-d'œuvre de finesse et d'entrain accentué dans le sens réaliste de la femme émancipée.

Shylock offre le contraste le plus réussi avec tous les autres personnages de la pièce. C'est un caractère complet et minutieusement étudié. Le poète a eu soin de ne pas le rendre absolument odieux : si le juif n'a jamais droit à notre sympathie, il nous force quelquefois à lui donner raison. Il y a d'abord chez lui la haine de race contre les chrétiens, tempérée seulement par l'avarice. Quand il accepte de Bassanio son billet sur Antonio, Shylock lui adresse quelques paroles d'une concision sèche et mordante, qui peignent déjà son caractère :

« Je veux bien acheter avec vous autres, chrétiens, vendre avec vous, me promener avec vous, et ainsi de suite ; mais je ne veux pas manger avec vous, boire avec vous, ni prier pour vous. »

Il se ravise pourtant ; il accepte à dîner et c'est par haine de ceux qui l'invitent « pour manger aux dépens du chrétien prodigue ». De même, quand on lui enlève son domestique Lancelot, il se réjouit en pensant que c'est « un gros mangeur et un mauvais travailleur » qui aidera Antonio à se ruiner. On voit que Shakespeare tempère d'avance l'odieux par le comique, et permet ainsi au spectateur de respirer de temps à autre au milieu des émouvantes péripéties de la pièce. Shylock est animé contre Antonio d'une haine implacable, d'abord parce que ce marchand est chrétien, puis parce que ce chrétien est ennemi de l'usure et lui a déjà quelquefois enlevé ses victimes. Il a sa religion à lui, ses scrupules et même des motifs de ressentiment presque légitimes contre Antonio. Il est éloquent et sardonique dans ses invectives.

« Seigneur Antonio, souvent au Rialto vous vous êtes moqué de mes opérations financières et de mon usure ; je n'ai fait qu'en lever les épaules, et j'ai tout supporté patiemment, car souffrir est le par-

tage de notre nation. Vous me traitiez de mécréant, de chien enragé, et vous crachiez sur mon manteau de juif ; et cela parce que je faisais usage de ce qui m'appartient. Or il paraît que maintenant vous avez besoin de moi, vous venez à moi et vous me dites : « Shylock, nous voudrions de l'argent. » Voilà ce que vous me dites, vous qui me crachez sur la barbe et qui me chassez à coups de pied comme un chien étranger : vous me demandez de l'argent, que dois-je répondre? dois-je vous dire : « Est-ce qu'un chien a de l'argent? est-ce possible qu'un chien puisse prêter trois mille ducats? Ou bien dois-je m'incliner profondément, et, d'un ton servile, d'une voix basse et humble, dois-je vous dire : « Mon beau seigneur, mercredi dernier vous m'avez craché au visage ; tel autre jour vous m'avez chassé à coups de pied ; tel autre vous m'avez appelé chien : en retour de tant de courtoisie, je vais vous prêter mon argent. »

Antonio répond :

« Il est probable que tu me verras encore te donner ces noms-là, te cracher au visage et te chasser à coups de pied. Si tu veux prêter cet argent, ce n'est pas à des amis que tu le prêteras, mais à un ennemi, et s'il manque à son engagement, tu en auras meilleure grâce à déployer contre lui toutes les rigueurs de la loi.

Cette dureté envers les juifs est dans les mœurs du temps, et elle peut justifier dans une certaine mesure la haine du juif et son acharnement contre son débiteur ; aussi peut-il faire entendre ainsi ses récriminations contre les chrétiens :

« Il a ri de mes pertes, il s'est moqué de mes gains, a insulté ma nation, contrarié mes opérations, refroidi mes amis, échauffé mes ennemis : et pourquoi? Parce que je suis Juif. Un Juif n'a-t-il pas des yeux? Un Juif n'a-t-il pas des mains? un corps, des sens, des affections, des passions? N'est-il pas nourri des mêmes aliments, blessé par les mêmes instruments, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, refroidi par le même hiver, réchauffé par le même été qu'un chrétien? Si vous nous piquez, ne saignons-nous pas? Si vous nous empoisonnez, ne mourrons-nous pas? La perversité que vous m'enseignez, je la mettrai à exécution et, si je le puis, je surpasserai mes maîtres. »

C'est ici la revendication du poète, au nom de la liberté et de la tolérance religieuse.

Il n'est pas une seule grande idée qu'il n'ait effleurée ou approfondie. Il résume par une intuition profonde la formule exacte du réalisme.

To be or not to be

Être — vrai — ou n'être pas — qui nous mène à Hamlet directement.

« Le désespoir d'Hamlet, atteint au fond du cœur par le meurtre de son père, touche à la folie. Quelle chute, d'une vie heureuse et confiante, au renversement de toutes ses espérances; le frémissement du doute et de l'abandon à l'égard de sa mère et de sa fiancée, ange de pureté!

« Oh! si cette chair, cette chair trop solide, voulait se fondre, — se dissoudre et s'évanouir en rosée! — ou si l'Eternel n'avait pas établi — son décret contre le meurtre de soi-même! O Dieu! O Dieu! Combien fastidieuses, usées, plates et vides — me semblent toutes les pratiques de ce monde! — Fi sur lui! ô fi! C'est un jardin de mauvaises herbes — qui montent en graine, toutes moisies et grossières, —il en est plein, il n'y a rien d'autre... qu'elle en soit venue là! Mort depuis deux mois seulement? Non? pas tant, pas deux mois! Un si noble roi! Si tendre pour ma mère, — qu'il n'aurait pas souffert que les vents du ciel vinssent trop rudement visiter son visage. Et pourtant au bout d'un mois... Je ne veux pas y penser. Fragilité, ton nom est femme. — Un petit mois... Avant d'avoir usé ces souliers — avec lesquels elle avait suivi le corps de mon pauvre père, — avant que le sel de ses indignes larmes — eût laissé de la rougeur dans ses yeux endoloris, — elle s'est mariée. — O détestable hâte! Galoper — avec cette dextérité à des draps incestueux! — Cela n'est pas bon, cela ne peut venir à bien — mais brise-toi, mon cœur, car il faut que je tienne ma langue! »

L'esprit troublé, l'image de son père surgit devant ses yeux. Il croit le voir comme il verra plus tard le fantôme « rompant son suaire et ouvrant les pesantes mâchoires du sépulcre ». Il défaille; mais la douleur le raidit, et il veut vivre.

... Contiens-toi, mon cœur. — Et vous, mes muscles, ne vieillissez pas en un instant; — mais raidissez-vous, et portez-moi jusqu'au bout. Me souvenir de toi? Oui, pauvre ombre, tant que la mémoire aura un siège dans ce monde détraqué. Me souvenir de toi? — Oui, du registre de ma mémoire, — j'effacerai tous les tendres souvenirs vulgaires — toutes les maximes des livres, toutes les empreintes, tous les vestiges du passé. — Et ton commandement seul y vivra. O traître! traître! traître! souriant et damné! — Mes tablettes. C'est cela; j'y écris — qu'on puisse sourire, sourire et être un traître.
— Au moins cela est vrai en Danemark.

— Ainsi, mon oncle, vous êtes là.

Je compléterai ce sujet par une citation très réaliste dans son horreur.

ACTE V. — SCÈNE PREMIÈRE.

DEUX FOSSOYEURS avec des hoyaux et des bêches.

PREMIER FOSSOYEUR.

Doit-elle être enterrée en terre sainte, celle qui, de son propre mouvement, se sauve dans l'autre monde?

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Je te dis qu'elle doit l'être : ainsi, creuse sa fosse sur-le-champ. L'officier de la couronne a fait la visite de son corps, et il a prononcé qu'elle doit être ensevelie en terre sainte.

PREMIER FOSSOYEUR.

Comment cela se peut-il? A moins qu'elle ne se soit noyée à son corps défendant.

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Eh bien, c'est ce qu'on a jugé.

PREMIER FOSSOYEUR.

Elle s'est noyée effectivement, cela ne peut être autrement. Car voici le point de la question : si je me noie de dessein prémédité, cela prouve une action; et une action a trois tranches, savoir: agir, faire et accomplir. Donc elle s'est noyée elle-même et de dessein prémédité.

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Soit, mais écoute-moi, bonhomme, à ton tour.

PREMIER FOSSOYEUR.

Laisse-moi t'expliquer, camarade; ici est la rivière, fort bien; là est l'homme; bon. Si l'homme va trouver la rivière et se noie lui-même, c'est lui, qu'il en convienne ou non, qui y va volontairement, remarque bien; mais si c'est l'eau qui vient à lui et qui le noie, ce n'est pas lui qui se noie lui-même. Donc celui qui n'est pas coupable de sa mort n'a pas abrégé sa vie.

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Mais, est-ce la loi?

PREMIER FOSSOYEUR.

Oui, vraiment, c'est la loi d'après laquelle l'officier de la Couronne a prononcé dans sa visite.

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Veux-tu savoir le vrai? Si la défunte n'était pas demoiselle de qualité, elle aurait été enterrée hors de la terre sainte.

PREMIER FOSSOYEUR.

Oui, tu l'as dit, et c'est un abus que l'espèce des grands ait en ce monde le privilège de se perdre ou de se noyer elle-même impunément par distinction sur les autres chrétiens leurs frères. — Allons, ma bêche. Il n'est point de plus anciens gentilshommes que les jardiniers, les terrassiers et les fossoyeurs; ils exercent la profession d'Adam. — J'ai une autre question à te poser; tu ne me réponds pas juste, avoue-toi...

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Allons, voyons.

PREMIER FOSSOYEUR.

Qui est-ce qui bâtit plus solidement que le maçon: un constructeur de navires ou un charpentier?

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Celui qui fait un gibet, car son ouvrage dure plus que mille corps qu'on y attache.

PREMIER FOSSOYEUR.

Ta réponse me plaît assez, elle est ingénieuse.

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Quel est celui, dis-tu, qui bâtit plus solidement qu'un maçon, qu'un constructeur de navires ou un charpentier?

PREMIER FOSSOYEUR.

Oui, dis-moi cela, et je te tiens quitte.

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Oui, je suis en état de te le dire.

PREMIER FOSSOYEUR.

Allons, courage.

DEUXIÈME FOSSOYEUR.

Ma foi, je ne puis pas le dire.
Hamlet et Horatio paraissent à quelque distance.

PREMIER FOSSOYEUR.

Ne te tourmente pas la tête davantage pour le trouver : à battre un âne paresseux on perd son temps ; il n'en ira pas plus vite. Quand on te fera cette question, réponds : c'est le fossoyeur. Les demeures qu'il bâtit durent jusqu'au jugement dernier. Allons, va chez Yangham et apporte-moi un verre de liqueur.

Et il chante pendant que Hamlet et Horatio le considèrent avec effroi, roulant des crânes dont l'un vient se porter jusqu'aux pieds de Hamlet.

L'horreur de cette scène est inexprimable ; la folie plane sur le tableau représenté par la morte et par son amant encore vivant, mais ayant perdu la raison l'un et l'autre par le crime des autres.

Je ne puis m'étendre davantage sur l'œuvre de Shakespeare.

Je n'en veux retenir que ceci, en dehors de sa force personnelle, c'est que, comme accessoires à ces grands drames d'histoire, de fantaisie, de passion, Shakespeare fait intervenir la nature.

Il ouvre ainsi une première échappée sur le monde extérieur ; la nature intervient dans ses vastes compositions comme un auxiliaire puissant dans l'expression de ses sentiments, dans l'accent et dans la peinture des diverses situations qu'il veut développer.

Poussant aux effets poétiques du pittoresque et de l'harmonie, on pourrait dire qu'il est musicien comme il est peintre: c'est ce qui donne à un grand nombre de ses pièces le caractère d'une mise en scène d'opéra dont les paroles portent avec elles leur mélodie et leur accompagnement.

A cette époque les matériaux accumulés, les suscitations de toute sorte, les agitations intérieures se résument dans des œuvres immenses. Cette fermentation débordante tient en suspension les éléments les plus fécondants.

La reine Élisabeth en a favorisé l'extension ; son règne est une des caractéristiques de l'art anglais, dans l'architecture surtout,

qui a laissé des traces profondes de sa grandeur et de sa protection.

La sculpture et la peinture y ont trouvé les mêmes éléments de progrès et d'accentuation.

L'art anglais.

On ne peut abstraire la peinture du mouvement artistique anglais qui s'étend à l'architecture et à la sculpture.

Dans son ensemble, ce mouvement correspond à certaines phases historiques qui se résument, comme la littérature, dans les différentes évolutions politiques et sociales de ce peuple :

Ses origines anglo-saxonnes ; la conquête normande ;

Le règne des Tudor, qui se confine à celui d'Élisabeth et représente l'originalité du caractère anglais ;

Puis enfin la période moderne dans laquelle l'imitation ancienne s'imposera longtemps comme règle de conduite, pour entrer enfin dans le mouvement des arts contemporains que j'aborderai plus loin.

Westminster est le foyer national, *le coin des poètes*, le musée des souverains et la galerie historique, le Panthéon des grands hommes de l'Angleterre.

CHAPITRE III

LA RÉFORME — LA RESTAURATION

La joyeuse Angleterre du XVIe siècle se transforme par le Puritanisme et la Réforme.

L'esthétique en est modifiée, toute source d'inspiration vers cette époque se resserrant dans la Bible.

La poésie de Milton procède de cette tendance et se confine dans une espèce de mysticisme intérieur moins expansif que chaleureux.

Sa mission politique est en dehors du sujet; mais son poème, sans réalité, *le Paradis perdu*, malgré l'accent d'une musique harmonieuse et sacrée, ne peut nous élever au delà d'une béate contemplation, d'un effort aussi inutile qu'impuissant.

Il ne peut parvenir à nous intéresser que dans quelques scènes intimes, représentation de la vie journalière et champêtre où il développe un sentiment moral et profond, dans un cadre varié de la belle nature.

Ève rappelle à son époux le jour heureux et charmant où, venant à peine de naître (étant donnée la tradition de la Bible), elle le vit pour la première fois :

« Je me souviens souvent de ce jour où, m'éveillant du sommeil pour la première fois, je me trouvai reposant sur les fleurs, sous un frais ombrage, ne sachant qui j'étais, où j'étais, d'où et comment j'avais été apportée là. Non loin de là résonnait le murmure d'une eau qui sortait d'une grotte et s'étendait en nappe liquide, immobile et pure comme la voûte du ciel. C'était là que je vins, rêvant sans rien savoir; et je m'assis aux bords de cette belle eau pour voir ce lac uni et limpide, qui me semblait répéter le ciel. Comme je me penchais pour regarder, voici qu'à l'opposé une figure m'apparaît, resplendissante dans l'éclat limpide de l'eau, et se penche aussi pour me regarder. Je tressaille et recule; elle tressaille et recule aussi. Charmée, je revins

bientôt; charmée, elle revint aussitôt avec des regards pleins d'attrait et d'amour, qui répondaient aux miens. Les yeux attachés sur cette image, j'y serais encore, tourmentée d'un vain désir, si une voix ne m'eût avertie : « Ce que tu vois, ce que tu regardes dans cette eau, « ô belle créature! c'est toi-même, c'est avec toi qu'elle vient et qu'elle « s'en va. Mais suis-moi et je te mènerai vers qui n'est pas une ombre « et qui attend ta venue et tes doux embrassements, vers celui dont « tu es l'image... » Que pouvais-je faire, sinon de suivre le guide invisible qui me conduisait, et bientôt je le découvris sous un platane, grand et beau en effet; cependant il me semblait que tu étais moins beau, moins doucement entraînant, moins gracieusement attrayant que la molle image des eaux. Je reculais, je fuyais; tu me suis en me criant : « Reviens, belle Ève! qui fuis-tu?... C'est moi qui, pour te donner l'être, « t'ai prêté une partie de ma vie, de ma substance... C'est toi que je « cherche comme moitié de mon âme, toi que j'appelle comme la moi- « tié de moi-même. » Et en même temps, ta douce main prit la mienne; je cédai, et, depuis ce moment, je vois combien la beauté est surpassée par la grâce majestueuse de l'homme. »

Ainsi parlait la mère du genre humain, et, avec des regards pleins du charme d'une épouse aimée, dans un tendre abandon, elle s'appuyait, l'embrassant à demi, sur notre premier père.

Le poète est vrai en évoquant ainsi comme souvenir de bonheur la première rencontre si chère aux amoureux.

Il atteint à l'idylle de tous les temps lorsque, la nuit venue, Adam avertit sa compagne qu'il est l'heure du repos. Ève alors, mêlant l'accent de l'amour ingénu à la douce gravité da la femme chrétienne, répond à son époux : « Mon auteur et mon maître, lorsque tu ordonnes, j'obéis sans réfléchir. Ainsi Dieu le veut. Dieu est la loi; tu es la mienne... quand je m'entretiens avec toi, j'oublie le temps; avec toi, les saisons, leurs changements, tout me plaît. Oui, la brise du matin est douce, et doux est le lever du jour au chant des oiseaux réveillés dès la première aube. J'aime le soleil lorsque, dans ce jardin délicieux, il répand ses premiers rayons sur le gazon, les arbres, les fruits et les fleurs étincelantes de rosée; j'aime la terre et ses parfums après la douce pluie, la venue du soir paisible et frais, la nuit silencieuse et son oiseau qui sonne les heures, la belle lune et ces perles du ciel qui sont sa parure étoilée. Mais ni la brise du matin, quand elle s'élève avec le charme des oiseaux matineux, ni le soleil qui éclaire ce beau jardin, ni les herbes, ni les fruits, ni les fleurs étincelantes de rosée, ni les parfums qui suivent la pluie, ni le soir paisible et frais, ni la

nuit silencieuse, ni la promenade aux rayons de la lune ou à la lueur tremblante des étoiles, rien sans toi, rien ne m'est doux. »

Voilà bien l'expression du sentiment de la nature.

Le poète prend ainsi tour à tour les tableaux humains qu'il transporte dans les profondeurs du ciel, ou revient sur la terre pour en exprimer les beautés d'ordre supérieur. La réalité est donc son domaine certain et la mesure de sa force.

Un simple coucher de soleil nous ramène encore à la sublimité de la nature.

« Le soleil tombait, revêtant d'or et de pourpre reflétés les nuages qui font le cortège de son trône occidental. — Alors se leva le soir tranquille, et le crépuscule gris habilla toutes les choses de sa grande livrée. — Le silence le suivit, car, animaux et bêtes, — les uns sur leurs lits de gazon, les autres dans leurs nids, — s'étaient retirés, tous, excepté le rossignol qui veille. — Tout le long de la nuit, il chanta sa mélodie amoureuse. — Le silence était charmé. Bientôt le firmament brilla — de vivants saphirs. Hespérus, qui conduisait — l'armée étoilée, s'avançait le plus éclatant, jusqu'à ce que la lune — se leva dans sa majesté entre les nuages, puis enfin, — reine invisible, dévoila sa clarté sans rivale, — et sur l'obscurité jeta son manteau d'argent. »

Après la création matérielle, la sanctification de l'union familiale. Dans l'un comme dans l'autre le poète s'impose :

« L'amour conjugal, loi mystérieuse, vraie source de la race humaine, par qui la débauche adultère fut chassée loin des hommes pour s'ébattre sur les troupeaux des brutes, qui fonde en raison loyale, juste et pure, les chères parentés et toutes les tendresses du père, du fils, du frère. »

Si l'on fait abstraction de la tendance des esprits éclairés, de s'attacher à la culture des lettres antiques et d'imposer une sévérité classique aux œuvres de cette époque, il n'en est pas moins certain que de tout temps, depuis Chancer jusqu'à Thackeray, le don particulier des Anglais, lorsqu'ils suivent leur penchant naturel, a été la faculté d'observer en détail les phénomènes du monde moral et les scènes du monde physique. Cette connexité est une condition de race.

Réfléchis et repliés sur eux-mêmes, généralement peu communicatifs, se livrant moins que les races latines aux démonstrations extérieures, excepté dans les moments où une forte passion les remue, et

où un plaisir vif les fait sortir de leur calme, ils étudient avec une pénétration composée de patience et de sang-froid les plus secrets mouvements du cœur de l'homme, et avec une curiosité mêlée de poésie, les mille spectacles par lesquels se manifeste la vie dans la nature. Il y a moins de soudaineté que chez l'homme du Midi, mais chez l'homme du Nord l'impression du détail s'ajoute à la recherche d'une attention soutenue pour en faire jaillir l'expression d'une vigoureuse étreinte. Ce que j'appellerai un flamboiement de la réalité.

Plus que toute autre, la race anglaise a su assurer le triomphe de l'homme sur la nature, la contraindre à servir docilement nos besoins par la lutte incessante de l'activité humaine contre les puissances du monde physique.

Les Anglais ont été les premiers pionniers de l'Amérique et de l'Australie.

Le voisinage et l'intimité de la nature qu'ils affectionnent, les combats renouvelés contre l'Océan, leur ont donné d'énergiques besoins et ils y puisent une incomparable vigueur. Dès le moyen âge, leurs appétits de possession se sont avivés en face de la nature et des éléments ; jusqu'à l'aube de la Renaissance, ils ont placé le travail des champs au-dessus de toutes les œuvres de l'intelligence et de l'industrie ; la culture et le travail leur rendaient les fruits qu'ils donnent à la terre, la nourriture qui dépend du monde physique, la forte alimentation nécessaire aux races laborieuses, le repas, rarement oublié dans les romans, et même dans les poésies anglaises.

Milton, si délicat et si élevé, sait pourtant introduire jusque dans le Paradis le récit d'un festin.

Un ange est venu visiter les habitants de l'Éden. Ève se prépare, en bonne ménagère, à lui offrir une hospitalité qui fasse briller son talent et les produits de son jardin : « ... De chaque rameau, de chaque tige, de chaque plante et de chaque courge succulente j'arracherai un tel choix pour traiter notre hôte angélique, qu'en le voyant, il avouera qu'ici, sur la terre, Dieu a répandu ses beautés comme dans le ciel.

« Elle dit et part à la hâte avec des regards empressés, préoccupée de pensées hospitalières. Comment choisir ce qu'il y a de plus délicat ; quel ordre suivre pour ne pas mêler les goûts, pour ne pas les assortir inélégants ; mais pour qu'une saveur succède à une saveur, relevée par le changement le plus agréable ? Ève court et de chaque tendre tige, elle cueille ce que la terre, cette mère qui porte tout, donne à l'Inde occidentale ou orientale, aux rivages du Milieu, dans le

Pont, sur la côte punique ou sur les bords qui virent régner Alcinoüs ; fruits de toute espèce, d'une écorce raboteuse ou d'une peau unie, renfermés dans une coque ou dans une coquille ; large tribut qu'Ève récolte et qu'elle amoncelle sur la table d'une main prodigue. Pour boisson, elle exprime de la grappe un vin doux, inoffensif ; elle écrase différentes baies et des douces amandes pilées, elle mélange une crème onctueuse ; elle ne manque point de vases convenables et purs pour contenir ces breuvages. Puis elle sème la terre de roses et des parfums de l'arbrisseau, qui n'ont point été exhalés par le feu.

« ... Leur table était un gazon élevé et touffu, entouré de sièges de mousse. Sur son ample surface carrée d'un bout à l'autre, tout l'automne était entassé, quoique alors le printemps et l'automne dansassent ici de main en main...

« Adam et l'ange discoururent quelque temps ; ils ne craignaient pas que les mets refroidissent... Ainsi l'ange et Adam s'assirent et tombèrent sur leurs mets. L'ange mangea, non pas en apparence, en fumée, le dire commun des théologiens, mais avec la vive hâte d'une faim réelle et la chaleur digestive pour transsubstantier ; ce qui surabonde transpire facilement à travers les esprits...

« Cependant à table, Ève servait nue et couronnait d'agréables liqueurs leurs coupes à mesure qu'elles se vidaient.

« ... Quand ils furent rassasiés de mets et de breuvages, sans surcharger la nature, soudain il vint à la pensée d'Adam de ne pas laisser passer l'occasion que lui donnait ce grand entretien de s'instruire des choses au-dessus de sa sphère. »

Ce morceau, qui est bien anglais, indique suffisamment quelques-unes des premières préoccupations du caractère national. L'emploi et le choix des produits étrangers, l'utilité du confort, les avantages d'une bonne digestion et l'élévation des sentiments à la suite d'un repas bien réglé et même géographique.

De là au sensualisme des classes supérieures sous la Restauration, il n'y a plus qu'un pas à franchir.

« La race anglaise, forte de ses vigoureux appétits et de l'impétuosité du vieux sang barbare, se précipite avec sa gloutonnerie native à cette curée des sens. » (V. de Laprade.)

Tant il est vrai qu'entre les choses divines et humaines il faut établir une progression qui en appuie la réalité sur une base inaltérable.

C'est ainsi que, sous la monarchie restaurée, le sensualisme se porte au-devant de toutes les turpitudes.

Les excès de ce sensualisme marquent une époque profondément troublée. Les débauches de cour se résument dans la vie de Rochester.

Celui-ci, à trente ans, injurie la femme avec une âcreté lugubre :

Quand elle est jeune, elle se prostitue pour son plaisir;
Quand elle est vieille, elle prostitue les autres pour son entretien.
Elle est un piège, une machine à meurtre, une machine à débauche,
Ingrate, perfide, envieuse ; son naturel est si extravagant
Qu'il tourne à la haine ou à la bonté absurde.
Si elle veut être grave, elle a l'air d'un démon.
On dirait d'une écervelée ou d'une coureuse quand elle tâche d'être polie
Disputeuse, perverse, indigne de confiance,
Et avide pour tout dépenser en luxure.

Quelle confession qu'un tel jugement et qu'un tel genre de vie!

Le roi, *ce vieux bouc*, donne l'exemple et se croit gai et élégant. Rochester et Buckingham l'injuriaient de reparties insolentes ou d'épigrammes dévergondées. Il s'emportait et les laissait faire. Il se prenait de gros mots avec sa maîtresse publiquement; elle l'appelait imbécile, et il l'appelait rosse. Il revenait de chez elle le matin, « si bien que les sentinelles elles-mêmes en parlaient ». Il se laissait tromper par elle aux yeux de tous; une fois elle prit deux acteurs dont un saltimbanque. Au besoin, elle lui chantait pouille. « Le roi a déclaré qu'il n'était pas le père de l'enfant dont elle est grosse en ce moment ; mais elle lui a dit : « Le diable m'emporte, vous le reconnaîtrez. » Là-dessus, il reconnaissait l'enfant et prenait, pour se consoler, deux actrices.

Le bon Papys, qui raconte ces vilenies, en dépit de son cœur monarchique, « avait vu, un jour de fête, Charles II conduire miss Stewart dans une embrasure de croisée », et la dévorer de baisers une demi-heure durant à la vue de tous. « Je ne sais, dit Grammont, qui était de cette folle société, où ce fou de Rofts avait pris que les Moscovites avaient tous de belles femmes et que leurs femmes avaient toutes la jambe belle. Le roi soutint qu'il n'y en avait point de si belle que celle de miss Stewart. Elle, pour soutenir la gageure, se mit à la montrer jusqu'au-dessus du genou. »

Nous abrégeons, pour finir, par un récit de Papys qui donnera la mesure. « Harry Killigren m'a fait comprendre ce que c'est que cette société dont on a tant parlé récemment, et qui est désignée sous le

nom de *balleurs* (ballers). Elle s'est formée de jeunes fous, au nombre desquels il figurait, et de lady Bennett (comtesse d'Arlington), avec ses dames de compagnie et ses femmes. On s'y livrait à tous les débordements imaginables ; on y dansait à l'état de pure nature. »

Nous en avons eu la répétition en France sous la Régence.

Dans une telle grossièreté de mœurs, plus profondément accentuée que la licence des mœurs françaises, où les dehors ont toujours été conservés, au moins à cette époque et plus tard encore, le théâtre atteignait, dans son prosaïsme, un degré d'immoralité et de réalisme que nous n'avons pas encore approché, nous devons nous en féliciter. Nous n'en citerons que quelques exemples pour donner la note vraie d'un pareil débordement, qui se rattache à notre sujet; au moins comme peinture de mœurs. Tel est le spectacle qu'a fourni Wycherley et qu'a goûté cette cour.

Dans l'*Amour au bois* de Wycherley, à travers les complications des rendez-vous nocturnes et des viols acceptés ou commencés, on voit un bel esprit, Dappervitt, qui veut vendre Lucy, sa maîtresse, à un beau gentilhomme du temps, Ranger. Il la vante, avec quels détails ! il frappe à sa porte; l'acheteur cependant s'impatiente et le traite comme un nègre. La mère ouvre, veut vendre Lucy pour elle-même et à son profit; les injurie et les renvoie. On amène alors un vieil usurier puritain et hypocrite, Gripe, qui d'abord ne veut pas financer. « Payez donc à dîner ! » Il donne un *groat*, pour un gâteau et de l'ale. L'entremetteuse se récrie, il lâche une couronne. « Mais pour les rubans, les pendants d'oreilles, les bas, les gants, la dentelle, et tout ce qu'il faut à la petite ? » Il se débat. — Allons ! une demi-guinée. — « Une demi-guinée ! » dit la vieille. — Je t'en prie, va-t'en; prends l'autre guinée aussi, deux guinées, trois guinées, cinq ; voilà ; c'est ce que j'ai. — Il me faut aussi ce grand anneau à cachet, ou je ne bouge pas ! » Elle s'en va enfin, ayant tout extorqué et Lucy fait l'innocente, semble croire que Gripe est un maître à danser, et lui demande sa leçon. Ici quelles scènes et quelles équivoques ! Enfin elle crie, la mère et les gens apostés enfoncent la porte ; Gripe est pris au piège, on le menace d'appeler le constable, on lui escroque cinq cents livres sterling.

Débauche et escroquerie.

Il y a maintenant le butor, le squire Jullen, sorte d'ivrogne ignoble « qui, le soir, roule dans la chambre de sa femme en trébuchant comme un passager qui a le mal de mer, entre brutalement au lit, les

pieds froids comme la glace, l'haleine chaude comme une fournaise, les mains et la face aussi grasses que son bonnet de flanelle, renverse les matelas, retrousse le drap par-dessus ses épaules et ronfle. » — On lui demande pourquoi il s'est marié. — « Je me suis marié parce que j'avais l'idée de coucher avec elle et qu'elle ne voulait pas me laisser faire. »

Il fait de son salon une écurie, fume jusqu'à l'empester pour en chasser les femmes, leur jette sa pipe à la tête, boit, jure et sacre. Les gros mots, les malédictions coulent dans sa conversation comme les ordures dans le ruisseau. Il se soûle au cabaret et hurle : « Au diable la morale ! au diable la garde ! et que le constable soit marié ! » Il crie qu'il est Anglais, homme libre ; il veut sortir et tout casser. « Laissez-moi donc tranquille avec ma femme et votre maîtresse, je les donne au diable toutes les deux de tout mon cœur, et toutes les jambes qui traînent une jupe, excepté quatre braves drôlesses, et Betty Sands en tête, qui se grisent avec lord Rake et moi cinq fois par semaine. » Il sort de l'auberge avec des chenapans avinés, et court sus aux femmes à travers les rues. Il détrousse un tailleur qui portait une soutane, s'en habille, rosse la garde. On l'empoigne et on le mène au constable ; il déblatère en chemin et finit, au milieu de ses hoquets et de ses rabâchages d'ivrogne, par proposer au constable d'aller pêcher quelque part ensemble une bouteille et une fille. Il rentre enfin, « couvert de sang et de boue », grondant comme un dogue, les yeux gonflés, rouges, appelant sa nièce salope, et sa femme menteuse. Il va à elle, l'embrasse de force, et comme elle se détourne : « Ah ! ah ! je vois que cela vous fait mal au cœur. Eh bien ! justement à cause de cela, embrassez-moi encore une fois. » Là-dessus il la chiffonne et la bouscule : « Bon ; maintenant que vous voilà aussi sale et aussi torchonnée que moi, les deux cochons font la paire. » Il veut prendre la théière dans une armoire, enfonce la porte d'un coup de pied, et découvre le galant de sa femme avec celui de sa nièce. Il tempête, vocifère de sa langue pâteuse un radotage d'imbécile ; puis tout d'un coup tombe endormi. Son valet arrive et charge sur son dos cette carcasse inerte. C'est le portrait du pur animal et je trouve qu'il n'est pas beau.

Voilà le mari ; voyons le père, sir Tunbelly, un gentilhomme campagnard, élégant s'il en fut. Tom Fashion passe à la porte du château, qui a l'air d'un poulailler, et où on le reçoit comme dans une ville de guerre. Un domestique paraît à la fenêtre, l'arquebuse à la main ; à grand'peine, à la fin, il se laisse persuader qu'il doit avertir son maître : « Vas-y, Ralph, mais écoute ; appelle la nourrice pour qu'elle enferme miss Hoyden avant que la porte soit ouverte. »

Vous remarquez que dans cette maison on prend des précautions à l'endroit des filles. — Sir Tunbelly arrive avec ses gens munis de fourches, de faux et de gourdins, d'un air peu aimable, et veut savoir le nom du visiteur, « car tant que je ne saurai pas son nom, il y a six à parier contre quatre que je ne vous le demanderai pas non plus ». Il a l'air d'un chien de garde qui gronde et qui regarde les mollets d'un intrus. Mais bientôt il apprend que cet intrus est son futur gendre : il s'exclame, il s'excuse, il crie à ses domestiques d'aller mettre en place les chaises de tapisseries, de tirer de la grande armoire les grands chandeliers de cuivre, de « lâcher » miss Hoyden, de lui faire passer une gorgerette propre, « si ce n'a pas été aujourd'hui le jour du changement de linge ». Le faux gendre veut épouser Hoyden tout de suite : « Oh! non, sa robe de noces n'est pas encore arrivée. — Si, tout de suite, sans cérémonie, cela épargnera de l'argent. — De l'argent, épargner de l'argent quand c'est la noce de Hoyden! Vertudieu! je donnerai à ma donzelle un dîner de noces, quand je devrais aller brouter l'herbe à cause de cela comme le roi d'Assyrie, et un fameux dîner, qu'on ne pourra pas cuire dans le temps de pocher un œuf. Ah! pauvre fille, comme elle sera effarouchée la nuit des noces! car, révérence parler, elle ne reconnaîtrait pas un homme d'une femme, sauf par la barbe et les culottes. » Il se frotte les mains, fait l'égrillard. Plus tard il se grise, il embrasse les dames, il chante, il essaye de danser. « Voilà ma fille ; prenez, tâtez, je la garantis, elle pondra comme une lapine apprivoisée. » Arrive Foppington, le vrai gendre. Sir Tunbelly, le prenant pour un imposteur, l'appelle chien; Hoyden propose qu'on le traîne dans l'abreuvoir; on lui lie les pieds et les mains, et on le fourre dans le chenil ; sir Tunbelly lui met le poing sous le nez, voudrait lui enfoncer les dents jusque dans le gosier. Plus tard, ayant reconnu l'imposteur : « Mylord, dit-il du premier coup, lui couperai-je la gorge, ou sera-ce vous? » Il se démène, il veut tomber dessus à grands coups de poing. Tel est le gentilhomme de campagne, seigneur et fermier, boxeur et buveur, braillard et bête. Il sort de toutes ces scènes un fumet de mangeaille, un bruit de bousculades, une odeur de fumier. (H. Taine.)

Tel père, telle fille. Quelle ingénue que miss Hoyden! Elle gronde toute seule « d'être enfermée comme la bière dans le cellier. Heureusement qu'il me vient un mari ou, par ma foi! j'épouserais le boulanger, oui, je l'épouserais! » Quand la nourrice annonce l'arrivée du futur, elle saute de joie, elle embrasse la vieille : « O bon Dieu! je vais mettre une chemise à dentelles, quand je devrais pour cela être

fouettée jusqu'au sang. » Tom vient lui-même et lui demande si elle veut être sa femme.

« Monsieur, je ne désobéis jamais à mon père, excepté pour manger des groseilles vertes. — Mais votre père veut attendre une semaine? — Oh! une semaine! Je serai une vieille femme après tant de temps que cela! » Je ne puis pas traduire toutes ses réponses. Il y a un tempérament de chèvre sous ses phrases de servante. Elle épouse Tom en secret, à l'instant, et le chapelain leur souhaite beaucoup d'enfants.

« Par ma foi! dit-elle, de tout mon cœur! plus il y en aura, plus nous serons gais, je vous le promets, hé! nourrice. » Mais le vrai futur se présente et Tom se sauve. A l'instant son parti est pris, elle dit à la nourrice et au chapelain de tenir leurs langues : « J'épouserai celui-là aussi, voilà la fin de l'histoire. » Elle s'en dégoûte pourtant, et assez vite; il n'est pas bien bâti, il ne lui donne guère d'argent de poche; elle hésite entre les deux, calcule: « Comment est-ce que je m'appellerais avec l'autre? Mistress, mistress, mistress quoi? Comment appelle-t-on cet homme que j'ai épousé, nourrice? — *Squire* Fashion. — *Squire* Fashion! — Oh bien! Squire cela vaut mieux que rien. Mais, milady, cela vaut mieux encore. — Est-ce que vous croyez que je l'aime, nourrice? Par ma foi! je ne me soucierai guère qu'il soit pendu quand je l'aurai épousé une bonne fois. Non, ce qui me plaît, c'est de penser au fracas que je ferai une fois à Londres; car quand je serai les deux choses, épousée et dame, par ma foi! nourrice, je me pavanerai avec les meilleures d'entre elles toutes. Elle est prudente pourtant, elle sait que son père a son fouet de chien à la ceinture « et » qu'il la secouera ferme. Elle prend ses précautions en conséquence : « Dites donc, nourrice. faites attention de vous mettre entre moi et mon père, car vous savez ses tours, il me jetterait par terre d'un coup de poing. » Voilà la vraie sanction morale; pour un si beau naturel, il n'y en a pas d'autre, et sir Tunbelly fait bien de la tenir à l'attache, avec un régime suivi de coups de pied quotidiens.

Conduisons à la ville cette personne modeste, mettons-la avec ses pareilles dans la société des beaux. Toutes ces ingénues y font merveille, d'actions et de maximes.

L'*Épouse campagnarde* de Wycherley a donné le ton. Quand par hasard une d'elles se trouve presque à demi honnête, elle a les façons et l'audace d'un hussard en robe. Les autres naissent avec des âmes de courtisanes et de procureuses. « Si j'épouse mylord Aimwell, dit Dovonda, j'aurai titre, rang, préséance, le parc, l'antichambre, de la

splendeur, un équipage, du bruit, des flambeaux. — Holà! ici les gens de milady Aimwell! — Des lumières, des lumières sur l'escalier! — Faites avancer le carrosse de milady Aimwell! — Otez-vous de là, faites place à Sa Seigneurie. — Est-ce que tout cela n'a pas son prix? » Elle est franche et, les dehors du grand luxe en plus, c'est bien la même pensée que Hoyden. D'autres sont aussi relâchées; Belinda par exemple. Belinda dit à sa tante, dont la vertu chancelle : « Plus tôt vous capitulerez, mieux cela vaudra. » Un peu plus tard, quand elle se décide à épouser Hearthfree, pour sauver sa tante compromise, elle fait une profession de foi, qui pronostique bien l'avenir du nouvel époux. « Si votre affaire n'était pas dans la balance, je songerais plutôt à pêcher quelque odieux mari, homme de qualité pourtant, et je prendrais le pauvre Hearthfree seulement pour galant. » Ces demoiselles sont savantes, et en tout cas très disposées à recevoir les bonnes leçons. Écoutons plutôt miss Price : « Regardez cela, madame, regardez ce que M. Tattle m'a donné. Regardez, ma cousine, une tabatière! Et il y a du tabac dedans; tenez, en voulez-vous? Oh! Dieu, que cela sent bon! M. Tattle sent bon partout, sa perruque sent bon, et ses gants sentent bon, meilleur que les roses. Sentez, madame, veux-je dire. Il m'a donné cette bague pour un baiser. (A. TATTLE.) Je vous prie, prêtez-moi votre mouchoir. Sentez, cousine. Il dit qu'il me donnera quelque chose qui fera que mes chemises sentiront aussi bon; cela vaut mieux que la lavande; je ne veux plus que la nourrice mette de lavande dans mes chemises. » C'est le caquetage étourdissant d'une jeune pie qui prend sa volée pour la première fois. Tattle, resté seul avec elle, lui dit qu'il va lui faire l'amour. « Bien, et de quelle façon me ferez-vous l'amour? Allez, je suis impatiente que vous commenciez; dois-je faire l'amour aussi? Il faut que vous me disiez comment. — Il faut que vous me laissiez parler, miss, il ne faut pas que vous parliez la première; je vous ferai des questions, et vous me ferez des réponses. — Ah! c'est donc comme le catéchisme? Eh bien! allez, questionnez. — Pensez-vous que vous pourrez m'aimer? — Oui. — Oh! diable! vous ne devez pas dire oui si vite, vous devez dire non, ou que vous ne savez pas, ou que vous ne sauriez répondre. — Comment! je dois donc mentir? — Oui, si vous voulez être bien élevée; toutes les personnes bien élevées mentent; d'ailleurs, vous êtes femme, et vous ne devez jamais dire ce que vous pensez. Ainsi, quand je vous demande si vous pouvez m'aimer, vous devez répondre non et m'aimer tout de même. Si je vous demande de m'embrasser, vous devez être en colère, mais ne pas me refuser. — O bon Dieu! que cela est gentil! J'aime bien mieux cela que notre vieille

façon campagnarde de dire ce qu'on pense. Eh bien! vrai, j'ai toujours eu grande envie de dire des mensonges, mais on me faisait peur et on me disait que c'est un péché. — Eh bien, ma jolie créature, voulez-vous me rendre heureux en me donnant un baiser? — Non, certes, je suis en colère contre vous. (Elle court à lui et l'embrasse.) — Holà, holà, c'est assez bien, mais vous n'auriez pas dû me le laisser prendre. — Ah! bien, nous recommencerons. » Elle fait des progrès si prompts qu'il faut enrayer la citation tout de suite. Et remarquez que la caque sent toujours le hareng. Toutes ces charmantes personnes arrivent très vite au langage des laveuses de vaisselle. Quand Ben, le marin balourd, veut lui faire la cour, elle le renvoie avec des injures, elle se démène, elle lâche une gargouillade de petits cris et de gros mots, elle l'appelle grand veau marin. « Veau marin! sale torchon que vous êtes! Je ne suis pas assez veau pour lécher votre museau peint, votre face de fromage! » Excitée par ces aménités, elle s'emporte, elle l'appelle *barrique de goudron puant*. On vient mettre le holà dans cette première entrevue toute galante. Elle s'enflamme, elle crie qu'elle veut épouser Tattle, ou, à défaut, Robin le sommeiller. Son père la menace des verges! « Je veux un homme, au diable les verges! j'aurai un homme! » Ce sont des cavales, jolies si vous voulez, mais bondissantes; mais décidément, entre les mains de ces poètes, l'homme naturel n'est plus qu'un échappé d'écurie ou de chenil. (H. Taine.)

Entre les mains de Wycherley, voyez encore ce que peut devenir la donnée de l'*Épouse campagnarde*. On a beau glisser, on apprécie trop. Horner, gentilhomme qui revient de France, répand le bruit qu'il ne peut plus faire tort aux maris; il y a là matière à paillardise et Wycherley en tire tout ce qu'elle contient. Les femmes causent de l'état du nouvel arrivé, et devant lui, elles se font détromper par lui, et s'en vantent. Il y en a trois qui viennent chez lui, et font ripaille, boivent, chantent, et quelles chansons! C'est le débordement de l'orgie qui triomphe, se décerne elle-même et s'étale en maximes. « Notre vertu, dit l'une d'elles, est comme la conscience de l'homme d'État, la parole du quaker, le serment du joueur, l'honneur du grand seigneur; rien qu'une grimace pour duper ceux qui se fient à nous. »

A la dernière scène, les soupçons éveillés se calment sur une nouvelle déclaration de Horner. Tous les mariages sont sales, et ce carnaval finit par une danse des maris trompés. Pour comble, Horner propose au public son exemple, et l'actrice qui vient de dire l'apologue achève l'ignominie de la pièce en avertissant les faux galants

qu'ils aient à se bien tenir, et que s'ils peuvent duper les hommes, « ce n'est pas aux femmes que l'on peut en donner en garde ».

C'est la contre-partie de l'Euphrasie de Philaster, citée plus haut.

Loin de moi la pensée d'avoir voulu faire un procès de tendance à la haute société de cette époque; Macaulay en donne une collection effrayante, mais c'est une étude de mœurs en rapport avec les sentiments d'un réalisme brutal, d'un naturalisme dévoyé que l'on n'acclimatera pas, je l'espère bien, au goût de la société française.

D'ailleurs, en 1642, le théâtre avait été fermé, comme étant un sujet de scandale, par les puritains anglais, et ne devait se rouvrir que dix-huit ans plus tard, au retour de Charles II.

Il faudrait citer le *Plain dealer*, *l'honnête homme*, de Wycherley, ainsi qu'il se nomme lui-même, pour bien saisir le don spécial à la race britanique, la force qui ne manque jamais dans ce pays et y donne un tour propre aux vertus comme aux vices. Et le public, le public de cour, applaudissant, reconnaissait son caractère sous le manteau, quelquefois emprunté, de la politesse française ; devant la parodie des chefs-d'œuvre de notre littérature du grand siècle, dont la noblesse s'est gardée de cette fange !

Et à côté d'eux, un grand poète aveugle et tombé, l'âme remplie des misères présentes, Milton, peignait ainsi le tumulte de l'orgie infernale : « Belial vint le dernier, le plus impur des esprits tombés du ciel, le plus grossier dans l'amour du vice pour lui-même... Nul n'est plus souvent dans les temples et aux autels, quand le prêtre devient athée, comme les fils d'Éli qui rempliront de leurs débauches et de leurs violences la maison de Dieu ! Il règne aussi dans les cours et palais, dans les cités luxurieuses, où le bruit de l'orgie monte au-dessus des plus hautes tours, avec l'injure et l'outrage, quand la nuit obscurcit les rues, et que ses fils se répandent au dehors, gorgés d'insolence et de vin. »

L'esprit anglais se cabrait contre l'invasion de la Renaissance classique alors que l'esprit français s'y absorbait. Différence essentielle et de race.

On pourrait ajouter que la société anglaise, profondément troublée par les passions politiques, avait perdu pied dans ces suscitations

tout extérieures ou tentatives de Renaissance, rénovation trop hasardeuse ou trop subtile pour son caractère national.

Elle y met plus de réflexion et des délais prolongés dans sa tendance, et dans des essais pour la plupart alors stériles, au double point de vue poétique et artistique.

Pendant cette période, en effet, l'influence étrangère s'accuse par les arts et par les rois et reines inféodés aux principes de la politique étrangère, la tendance nationale se réveillant surtout dans le genre descriptif.

Du reste, l'imitation classique s'inoculant de plus en plus dans la société cosmopolite avec les mœurs polies des cours qui se modelaient plus tard sur celle de Louis XIV, on voit s'ouvrir le règne d'une poésie plus châtiée sans doute, mais souvent hésitante et déjà collet monté.

Dryden en est le représentant et *le Cant* britannique, qui est une autre forme de la galanterie française, adaptée aux mœurs anglaises, s'impose comme lui du confort et de toute production honnête.

Dryden donne le ton; mais que l'on ne s'y trompe pas pourtant; cette délicatesse n'est qu'à la surface. « Les pièces classiques de Dryden qui étaient représentées devant la cour brillante, mais fort corrompue de Charles II, renferment autant d'expressions et de scènes indécentes que le théâtre du temps d'Élisabeth. » (A. Mézières.)

A côté de lui, encore un jeune homme, Thomas Otway, aventurier, acteur, officier, a senti les frémissements de l'ancien drame, s'est souvenu de Webster, de Ford et de Shakespeare, et se reprend aux mêmes entraînements. Il retrouve ces mots poignants et vivants qui ont fait la grandeur de ses devanciers, et parmi plusieurs conceptions fortes et brillantes, il retrace encore la grande bouffonnerie amère, le sentiment cru de la bassesse humaine, et il a planté au milieu de sa tragédie la plus douloureuse (*Venise sauvée*), un grotesque immonde, un vieux sénateur qui se délasse de sa gravité officielle en faisant le soir chez sa courtisane le farceur et le valet!

Comme cela est amer! comme il a vu vrai en montrant l'homme empressé de quitter son costume et sa parade! comme l'homme est prompt à s'avilir quand, échappé à son rôle, il revient à lui-même! comme le singe reparaît en lui! Le sénateur Antonio arrive chez cette Aquilina, qui l'insulte; cela l'amuse; les gros mots reposent au sortir des respects; il fait la petite voix, il manie son fausset comme un pître. « Nacki, Nacki, Nacki; je suis venu, petite Nacki; onze heures passées; une bonne heure; assez tard en conscience pour se mettre

au lit, Nacki, Nacki, ai-je dit? Oui, Nacki, Aquilina, Lina, Quilina, Aquilina, Naquilina, Acki, Nacki, Nacki, la reine Nacki, allons, viens au lit, petite gueuse, petite guenon, petite chatte, proooo, pritt..... Je suis sénateur! — Bouffon, vous voulez dire. — Possible, mon cher cœur; cela ne gâte pas le sénateur. Allons, Nacki, Nacki, il faut jouer au cheval fondu, Nacki. » Et il gamine; elle le chasse, elle l'appelle idiot, brute, elle lui dit qu'il n'y a rien de bon en lui que son argent; il en rit, il chante : « Ah! vous ne voulez pas vous asseoir? Eh bien, tenez, je suis un taureau, un taureau de Bazan, le taureau des taureaux, tous les taureaux que vous voudrez. Je me dresse comme ceci, je me penche le front comme ceci, je fais broum, broum, je fais broum, broum. Ah! vous ne voulez pas vous asseoir? » Et il mugit comme un bœuf, il la poursuit dans la chambre. Enfin ils s'asseyent. « Maintenant me revoici sénateur, et ton amant; ma petite Nacki, Nacki. Ah! crapaud, crapaud, crapaud; crache à ma figure un peu, un tout petit peu, un si petit peu que rien; crachez, crachez, crachez, crachez donc quand on vous l'ordonne; je t'en prie, crache tout de suite, tout de suite, crache; pourquoi ne veux-tu pas cracher? Alors je serai un chien. — Un chien, Monseigneur! — Oui, un chien, et je te donnerai cette autre bourse pour me laisser être un chien, et me traiter comme un chien un petit instant. » Là-dessus il se met sous la table et aboie. « Ah! vous mordez, eh bien! vous aurez des coups de pied. — Va; de tout mon cœur. Des coups de pied, des coups de pied, maintenant que je suis sous la table. Encore des coups de pied. Plus fort, encore plus fort. Ouah, ouah, rro, rro, Pardieu, je vais happer les mollets, oah, rro, rroo, wouaou. Diable, elle tape dur. » En effet, et par-dessus le marché, elle prend un fouet, le sangle et le met à la porte. Il reviendra, comptez-y; la soirée a été bonne pour lui; il se frotte l'échine, mais il s'est amusé.

Cette scène, d'un réalisme authentique, a été rappelée dans un de nos derniers romans naturalistes.

Certaines ignominies ne sont-elles pas de tous les temps?

Le théâtre brutal de Wycherley et d'Otway, les grossières satires de Rochester et le violent matérialisme de Hobbes sont le produit du même moment du génie anglais, comme Gœthe et Hegel seront plus tard un même moment de l'esprit germanique.

En dehors des manifestations de l'esprit politique et religieux, nous avons déjà constaté en Angleterre, après la libre expansion du

caractère national, un retour aux formes imitées de l'antique et retracées dans des œuvres qui tendent à se mettre à l'unisson des littératures étrangères contemporaines.

Les mœurs publiques, sinon populaires, les bienséances classiques, le *cant* britannique, l'esprit officiel, le goût mondain affectent une politesse qui établit une sorte de cosmopolitisme entre les différentes cours d'Europe, très précieuse évidemment, mais funeste aussi à l'originalité d'une nation. La *respectability*, le *cant*, sont le retour au purisme dans les mœurs et dans la poésie classique opposée aux sentiments trop exaltés des poètes antérieurs, plus francs d'allure et de passion.

Des mièvreries, comme *la boucle de cheveux enlevée* de Pope, ne pouvaient faire rentrer dans le sillon réaliste des productions qui se mettent à la remorque de l'étranger sous l'influence de l'idéalisme italien.

Le trait d'union entre Milton et Byron ne peut se trouver dans ce fin madrigal.

Les autres ouvrages de Pope nous éloigneraient de notre sujet, bien que, comme le sylphe de son poème, « il trempe ses ailes dans les couleurs de l'arc-en-ciel ».

Pope est une âme sensible, véritable type de l'homme de lettres.

Les grandes secousses laissent ainsi un retour à la sensibilité qui ferme les blessures et les plaies sociales.

Après des agitations et bouleversements profonds dont la fin est amenée par un changement de dynastie, et à partir du règne de George II, de la maison de Brunswick-Hanovre, l'Angleterre, dirigée successivement par ses hommes d'État dont William Pitt est le modèle, se fortifie de plus en plus sous cette vigoureuse impulsion et assure sa suprématie sur toutes les mers au pavillon anglais ; tandis que l'esprit religieux et le culte moral se réveillaient dans le sens méthodiste et rigide, que l'éloquence se développait dans des orateurs tels que les deux Pitt, lord Chatham, Fox et Sheridan.

La conséquence des grands principes de liberté défendus et consolidés par la révolution d'Angleterre recevait sa consécration.

A travers les vicissitudes historiques, la poésie anglaise a su heureusement conserver le sens pittoresque, le goût sincère pour la nature et les choses rustiques, d'où est sortie l'école descriptive.

ÉCOLE DESCRIPTIVE ET SENTIMENTALE

Les chefs de cette école sont Thomson, Young, Gray et Collins.

L'Écossais James Thomson (1700-1748) publia, pendant son séjour à Londres, en 1726, son premier livre de poésie intitulé : *l'Hiver*, qui fut bientôt suivi de trois autres, *le Printemps, l'Été, l'Automne :* ces quatre compositions forment ce que l'on a, depuis, appelé le poème des *Saisons*.

C'est l'un des meilleurs poèmes descriptifs qui aient jamais été faits : la nature y est vivement sentie et fidèlement peinte : l'auteur sait à la fois éviter les développements emphatiques et les descriptions triviales : ses épisodes, habilement intercalés dans l'œuvre principale, en relèvent la valeur et en rompent la monotonie : telle est, au premier chant, la peinture de l'amour, qui est d'une exquise et délicate chasteté ; au second chant, l'histoire d'Amélie et de Damon ; tels sont encore, dans la suite, l'éloge de la philosophie, l'hymne à la Terre, et les nombreuses considérations morales entremêlées à ses descriptions.

Édouard Young (1681-1765) serait porté au réalisme moderne dans ses *Nuits* ou *Pensées nocturnes*. Ce poème renferme de fort belles parties où l'imagination est vivement frappée : à force d'accumuler les images triviales et horribles, mais vraies, l'auteur nous intéresse et nous touche ; mais il est vrai aussi que ce mode lugubre est trop long, déclamatoire par endroits et généralement monotone.

Thomas Gray (1666-1771), « le solitaire morose de Cambridge » (Taine), a imité Young dans son *Cimetière de campagne ;* cette élégie du cimetière est un des plus beaux morceaux de la poésie anglaise.

L'imagination et le vrai font aussi le charme des poésies de William Collins qui devint fou, fut enfermé, et mourut dans un asile d'aliénés.

Cette école descriptive et sentimentale indique un premier éveil du sentiment de la nature. La progression de ce sentiment toujours pondéré chez le peuple anglais ira croissant à partir de cette époque parce qu'elle procède d'un élément nouveau, la Science.

CHAPITRE IV

L'ART ANGLAIS MODERNE

Les souverains anglais avaient appelé près d'eux les peintres du Nord, Holbein, Rubens, Van Dyck, Lely et l'Italien Zuccaro, pour décorer les châteaux, les palais et les temples; leurs élèves se maintinrent dans la note officielle; mais ce n'est pas l'art national.

Hogarth, le premier en date, ouvre l'école anglaise; d'abord graveur; Anglais de mœurs, de caractère et de tempérament comme de naissance, — son père était un pauvre maître d'école dans un village, — il s'essaya à graver sur cuivre ses compositions personnelles. La première est le *Goût de la ville*, bientôt suivie de la *Porte de Burlington*, satire violente contre les travers contemporains, auxquels nous nous sommes précédemment assez attachés pour les reconnaître.

On raconte qu'un jour, flânant, avec un ami, aux abords d'un mauvais lieu, ils virent deux filles ivres se quereller. L'une d'elles, emplissant tout à coup sa bouche de gin, le cracha dans les yeux de l'autre. « Voyez, voyez! s'écria Hogarth émerveillé en prenant aussitôt un rapide croquis de la scène. Je serai utile, je veux être utile. » Plus tard, dans un tableau, *la Conversation de minuit*, il a présenté l'effroyable spectacle des vices de Londres. Il ne laissait échapper aucune occasion de noter un trait de mœurs ou de caractère; toute physionomie qui arrêtait son attention était rapidement fixée d'un coup de crayon, fût-ce sur l'ongle à défaut de papier.

On n'étudie pas la réalité avec l'ardeur qu'y mit Hogarth sans qu'il en résulte des beautés vraiment attachantes et des traits d'observation saisissants.

L'épreuve de la gravure lui est donc favorable, si, au point de vue purement artistique et de la couleur juste, il peut laisser à désirer.

Bien des détails y sont vrais, heureusement amenés, nous dirions même trouvés, en raison des scènes qu'ils encadrent; nous reproche-

rions plutôt aux figures une tendance à la caricature qui était l'essence même de son talent.

Ses œuvres les plus célèbres et suffisamment réalistes, les titres l'indiquent, sont : la *Carrière d'une fille de joie;* en six compositions où il mêle le roman, la comédie ou la satire aristophanesque. On y reconnaît en effet des personnages contemporains : le colonel Chartres, le curé Parson, Ford, Kate Hackabout et une entremetteuse célèbre, la mère Needham. La *Carrière du libertin*, qui suivit de près, obtint un succès plus grand encore que celui de la précédente série qui avait été considérable. Ce nouveau tableau de mœurs est composé à la façon d'un drame en sept actes : *l'Héritage, le Lever du libertin, l'Orgie, le Mariage, l'Arrestation, la Prison, l'Hôpital des fous.* Une pauvre fille séduite au premier acte, abandonnée, revient à lui aux derniers actes, quand il est à son tour abandonné par la meute de parasites, d'escrocs et de spadassins qui l'ont conduit à Bedlam. Hogarth fit encore d'autres séries : les *Élections*, les *Quatre parties du jour;* mais la plus célèbre est le *Mariage à la mode*, en six pièces, où les mœurs du jour sont étalées dans toute leur vérité quelquefois exagérée et poussée au mélodrame.

Un autre coin des mœurs anglaises est très bien exprimé dans le *Combat de coqs*. On sait combien cette distraction sauvage est invétérée dans les habitudes de cette nation. Le jeu de la force et du hasard se trouve concentré sur un fort petit espace et dans des proportions bien restreintes, en regard des grandes hécatombes espagnoles. Il n'en faut pas moins pourtant pour surexciter toutes les passions des gentlemen et de la populace, dans une action violente et combinée. Le tableau de Hogarth en est la vive expression, mais avec cette double attention de naïveté et de charge qui en fait une œuvre très originale et très personnelle.

Les Anglais, en effet, ont porté dans leur art cette liberté de personne dont ils se montrent si fiers et si jaloux. Il y a dans l'art de l'Angleterre des individualités, mais pas d'école; ces individualités correspondent toujours, par quelque marque d'accentuation, à la société historique ou artistique dont nous avons représenté quelques tableaux en citant leurs poètes.

Si du tableau de mœurs je passe au portrait, je rencontre deux individualités marquantes qui correspondent à deux époques très différentes de mœurs et de manière.

Lely, qui est Allemand (von der Faës), exagère la fausse élégance des sujets qu'il traduit et se complaît dans le débraillement des cos-

tumes, l'épanouissement des chairs roses, la sensualité des attitudes et l'insolence de leur luxe effronté.

Et pourtant, il peint de grandes dames et de grands seigneurs dépeints ailleurs par Macaulay.

Cette peinture se rapporte d'ailleurs à une époque troublée par la Révolution et par ses funestes conséquences qui sont, après le danger, le besoin du plaisir effréné, la sotte vanité, l'exaltation trop vite oublieuse des partis vainqueurs quels qu'ils soient.

Plus tard, chez Reynolds, la beauté se retrouve dans le profond sérieux et la noblesse triste du visage, dans la gravité du geste contenu.

Au lieu des courtisanes de Lély, on voit à côté d'eux des dames honnêtes, parfois sévères et actives, de bonnes mères entourées de leurs petits enfants qui les baisent et s'embrassent; la morale est venue, et avec elle le sentiment du *home* et de la famille, la décence du costume, l'air pensif et la tenue correcte des héroïnes de miss Burney.

Ses autres compositions n'atteignent pas à la même hauteur; il y a du maniérisme ou de l'imitation étrangère dans leur choix et leur invention et il est bien loin d'approcher de ses modèles. Nous n'en donnerons pour preuve que l'*Amour détachant la ceinture de Vénus,* qui est une réminiscence du Titien, se distinguant cependant par certaines qualités de couleur.

En flattant au contraire le goût de l'époque pour tout ce qui touche au drame en faveur ou à la tragédie en action:

Le portrait de mistress Siddonns, la tragédienne, par sir J. Reynolds, exprime bien aussi la grandeur et la beauté de cette passion dramatique; comme le même peintre a traduit dans le portrait de Nelly O'Brien le désir sensuel et la chasteté troublante de cette fille d'Ève énigmatique.

Quelle œuvre gracieuse encore que sa *Jeune fille au manchon!*

Mistress Siddons, que Reynolds avait représentée en costume tragique, est peinte par Gainsborough en toilette de ville d'une admirable simplicité de couleur et d'effet.

On ne peut citer ce peintre sans parler de son master Buttalle, l'*Enfant bleu,* qui est une merveille d'harmonie des nuances les plus délicates et de transparence des étoffes les plus légères et les plus

souples, dans une pose des plus gracieusement naïves que l'on puisse donner à un adolescent. (Du Louvre.)

Gainsborough est en même temps paysagiste ; se plaçant simplement en face de la nature, il fut l'initiateur du paysage moderne.

L'*Abreuvoir* est une toile pleine de sérénité touchée des tons les plus fins, et d'un aspect des plus larges.

Ces trois grandes individualités représentent ce que l'on peut appeler l'ancienne école anglaise, si l'on veut bien admettre que ce mot d'école n'implique pas nécessairement une filiation de maîtres à disciples, une tradition dans l'art et un style commun perpétué par le tradition, mais une évolution correspondant à celle de la littérature.

Dans le paysage, avec Gainsborough, je pourrais citer, avant lui, comme date seulement, le *Matin,* de Richard Wilson ; après lui, au Louvre, l'*Abreuvoir* et la *Halte,* de G. Morland, scènes très rustiques et pleines de charme ; les *Environs de Norwick,* par Old Crome, paysagiste très vigoureux, et enfin le *Clair de lune,* de Crome le jeune, moins accentué, mais d'une poésie noble et saisissante.

En dehors de ces maîtres primesautiers, nous ne pourrions citer pour rester dans la suite de notre sujet :

Que le *Frère et sœur* de W. Beechey, double portrait composé dans le goût d'apparat de l'époque, mais exécuté avec une grâce naïve et peint de colorations énergiques et chaudes.

Une œuvre un peu mélodramatique de John Opié : le *Meurtre de David Rizzio ;*

Une autre un peu du même genre : *Mortimer et Richard Plantagenet*, de James Northcott ;

Puis un magnifique portrait de sir H. Rocburn : — l'*Invalide de la marine à Greenwich.* Cette dernière étude, enlevée avec une vigueur de brosse incomparable et traitée avec une finesse d'interprétation, avec un esprit fort rare partout et surtout dans l'école anglaise. C'est un chef-d'œuvre que ce type de matelot anglais, soigné, correct dans sa tenue, conservant, sous les plaques enflammées que les soleils de toutes les mers et les ivresses y ont déposées, le teint frais des lymphes saxonnes. L'œil et ses chassies, le nez flamboyant, la bouche et ses humbles sensualités de tabac et de gin ont une valeur d'expression extraordinaire. Il y a peu de peintres qui aient su se ménager avec une telle souplesse les transitions de l'ombre à la demi-teinte et de la demi-teinte à la lumière.

La sculpture anglaise, en dehors des œuvres qui se rattachent à la composition architecturale, est peu favorisée comme production isolée.

Flaxmann, sculpteur et dessinateur du plus haut mérite, est à peu près le seul qui puisse compter parmi les maîtres. Il s'est surtout inspiré des œuvres de l'antiquité.

CHAPITRE V

LES TEMPS NOUVEAUX

Nous approchons du XIXe siècle. La Révolution anglaise a fait son œuvre. Les traditions se sont renouvelées et l'effort combiné des forces populaires et des sciences nouvelles a produit en Angleterre un état de stabilité pondérée qui doit inspirer de graves réflexions aux novateurs trop hardis ou impatients dans l'application de doctrines sans réalité.

Le sentiment démocratique et philosophique se fait jour à travers les aspirations modernes, et une transformation pacifique et lente, arrivant par deux courants opposés, de France et d'Allemagne, s'impose par sa supériorité à la libre Angleterre.

L'homme du peuple réclame ses droits à l'égalité et à la liberté, et un paysan d'Écosse, Robert Burns, annonce l'esprit nouveau.

Il doit tout à son énergie indomptable. « Jusqu à seize ans, dit-il, la tristesse morne d'un ermite avec le labeur incessant d'un galérien, voilà ma vie. »

A l'affût de toutes les grandes idées, il félicite les Français d'avoir repoussé l'Europe conservatrice qui s'était liguée contre lui. Il célèbre l'arbre de la liberté mis à la place de la Bastille.

« Sur cet arbre croît un fruit — dont tout le monde pourra dire les vertus, mon brave!

« Il relève l'homme au-dessus de la brute — et fait qu'il se connaît lui-même, mon brave!

« Que le paysan en goûte un morceau — le voilà plus grand qu'un seigneur, mon brave!

« Le roi Louis pensait le couper — quand il était encore tout petit, mon brave!

« A cause de cela, le gardien lui a cassé sa couronne, — lui a coupé la tête et tout, mon brave! »

C'est déjà étrange, sauvage et nerveux.

La *Chanson des Gueux* lui fournit un thème aussi varié que pittoresque. C'est à la fin de l'automne, les feuilles grises roulent dans les rafales du vent; une joyeuse troupe de vagabonds, bons diables, viennent faire ripaille au cabaret de Poosie Nansie. « Ils trinquent et rient, ils chantent et se démènent, ils cognent et sautent, tant que les tourtières résonnent. »

Le premier, auprès du feu, en vieux haillons rouges, est un soldat avec sa commère : la gaillarde a bien bu, il l'embrasse et lui tend encore sa bouche goulue : les gros baisers font clic-clac comme un fouet de charretier, et chancelant sur sa béquille, d'un air crâne, il entonne à pleins poumons sa chanson : « J'étais avec Curtis aux batteries flottantes, — et j'y ai laissé en témoignage un bras et une jambe. — Pourtant, que mon pays ait besoin de moi et me donne Elliot pour commandant, — on entendra ma jambe de bois se démener au son du tambour. » Le chœur reprend et les voix ronflent : les rats effrayés se sauvent au plus profond de leurs trous.

C'est à présent le tour de la commère : « J'étais fille autrefois, quoique je ne puisse dire quand. — Encore mon plaisir, maintenant, est dans les beaux jeunes hommes. » Son père fut un dragon, elle ne sait pas trop lequel; c'est pourquoi tous ses galants ont porté l'uniforme, d'abord le tambour, puis le chapelain : « Bien vite, je me dégoûtai de mon révérend imbécile. — Pour mari, je pris le régiment en gros. — De l'esponton doré au fifre j'étais toujours prête. — Je ne demandais qu'un bon soldat gaillard. »

Depuis, la paix l'a mise à l'aumône; mais à la foire de Cunningham elle a retrouvé son brave drôle; l'uniforme en lambeaux pendillait si splendidement autour de ses côtes! Elle l'a repris, « et tant que des deux mains elle pourra tenir son verre ferme, elle boira à la santé de son vieux héros ». Il y a là un style franc que le poète sait accuser; ses autres personnages sont du même goût; un paillasse, une luronne coupeuse de bourses, un pauvre nain racleur de boyau, un chaudronnier ambulant, tout déguenillés, braillards et bohèmes, qui s'empoignent, se rossent, s'embrassent et font trembler les vitres des éclats de leur belle humeur. « Ils vident leurs havre-sacs, ils engagent leurs guenilles. — Ils gardent tout juste de quoi couvrir leur derrière. » Et leur chœur monte comme un tonnerre ébranlant les solives et les murs. (H. Taine.)

« Au diable ceux que la loi protège!
« La liberté est un glorieux festin.
« Les cours ont été bâties pour les poltrons ;
« Les églises pour plaire au prêtre.

« Qu'est-ce qu'un titre? Qu'est-ce qu'un trésor? — Qu'est-ce que le souci d'une réputation? — Si nous menons une vie de plaisir, — peu importe où et comment!

« Avec nos tours et nos bourdes prêtes, nous rôdons çà et là tout le jour ; — et la nuit, dans la grange ou l'étable, — nous embrassons nos luronnes sur le foin.

« La vie n'est qu'une casaque d'arlequin, — nous ne regardons pas comment elle va. — Allez cafarder sur le décorum, — vous qui avez des réputations à perdre.

« A la santé des bissacs, des sacoches et des besaces! — A la santé de toute la troupe rôdante! — A la santé de notre marmaille et de notre commère! — Chacun et tous criez : *amen!* »

C'est bien le langage des révoltés et des niveleurs; il y a là surtout la haine du *cant* et le retour à la nature. « Moralité, dit-il quelque part, mortel poison, toi aussi tu as tué les gens par dix mille! Grâce à toi, celui-là espère vainement qui a pris pour appui et pour guide la vérité, la justice et la pitié! »

La pitié! c'est aussi un peu l'espérance.

Robert Burns est une âme inculte, sincère, énergique, absolument libre des conventions sociales, n'ayant jamais subi le joug de l'éducation littéraire et de la vieille rhétorique.

Le plus beau génie élevé à la cour n'égalera pas, pour lui, dans le paysage « le simple barde qui, rude à sa rustique charrue, apprend son mélodieux métier de chaque taillis, du linot chanteur ou de la grive cuivrée, saluant d'une voix douce le soleil couchant dans le vert buisson d'épines, de l'alouette au rapide essor, ou de l'immobile rouge-gorge au cri perçant, ou des pluviers à la voix grave, au plumage gris, poussant des sifflements sauvages sur la montagne ». (Ponts d'Ayr.)

Burns s'attendrit lorsqu'il n'est pas aveuglé par l'infatuation et la misère noire. Une souris amasse, calcule, souffre comme un homme. « Je crois bien que par ci par là elle vole ; eh bien! après? Pauvre bête, il faut qu'elle vive. »

Triste excuse du déclassé ; triste penchant du bohème! Car le bohème aussi est un homme, ayant ses besoins, ses appétits. Il n'est pas obligé certainement « d'être l'amant déclaré d'une ou de plusieurs

belles ». Mais lui, Burns, dès l'âge de quinze ans, avait pour compagne dans le travail de la moisson une douce et aimable fille plus jeune d'un an que lui.

« Sans le savoir, dit-il, elle m'initia à cette délicieuse passion qui, malgré les désappointements amers et tout ce que dira une prudence de cheval de meule et une philosophie de gratte-papier, est encore la première des joies humaines, notre plus chère bénédiction ici-bas. » Quand ils avaient ramassé les gerbes, il s'asseyait près d'elle avec un plaisir qu'il ne comprenait pas pour ôter de ses pauvres doigts les barbes d'épis qui s'y étaient fichés.

On ne peut contester à Burns d'être un poète réaliste dans le fond comme dans la forme. « Je n'ai jamais eu la moindre idée ou inclination de devenir poète, dit-il, jusqu'au moment où je devins amoureux pour tout de bon, et alors la rime et la chanson devinrent en quelque façon le langage spontané de mon cœur. — Mes passions se démenaient comme autant de démons tant qu'elles n'avaient point trouvé un débouché dans les vers. » Ceci encore : « Mon pire ennemi, c'est moi-même. Il y a deux créatures que j'envie : un cheval qui traverse une forêt d'Asie, ou une huître sur quelque côte déserte de l'Europe; l'un n'a pas un désir qu'il ne satisfasse, l'autre n'a ni désir ni crainte. »

Cette vie de labeur, d'infortune et de sensibilité se continue jusqu'à la fin. Si l'on appelle un médecin. « Pourquoi perdrait-il son temps sur moi? Je suis un si pauvre pigeon que je ne vaux pas la peine qu'on me plume... Quant à ma personne, je suis tranquille; mais la pauvre veuve de Burns, et une demi-douzaine de ses chers petits! Là, je suis aussi faible qu'une larme de femme. »

Burns a presque toujours eu une vie triste et agitée, il arrivait trop tard ou trop tôt, au milieu de la société policée de cette époque.

Il fallait l'apaisement provoqué par la chute de l'empire français pour remettre en honneur la fougueuse impatience de l'esprit nouveau.

D'une nature plus tranquille et moins heurtée, malgré un accès de folie qui le portait au suicide, William Cowper n'a pas porté si loin les fureurs du réalisme; mais son œuvre porte pourtant l'empreinte d'un besoin de vérité opposé aux formules académiques toutes faites.

Son style précise et sait encadrer ses tableaux. Pour lui, le mes-

sager de la poste, le facteur, « héraut d'un monde affairé, avec les nouvelles de toutes les nations qui ballottent sur son dos », ne s'inquiète pas de son fardeau, « il siffle, pauvre et gai bonhomme » ; toute son affaire est de les déposer à l'auberge. Enfin le voilà, le précieux paquet ; on l'ouvre, on veut entendre la multitude de voix bruyantes qu'il apporte de Londres et de l'univers. « Maintenant ranimez le feu, fermez bien les volets, laissez tomber les rideaux, roulez le sofa, et, pendant que l'urne bouillante et sifflante élève sa colonne de vapeur, souhaitons la bienvenue au soir pacifique qui entre. »

Comme c'est bien moderne et surtout anglais, cette attente du journal et des nouvelles !

Ce seul mot, *nouvelles de l'Inde,* lui fera voir l'Inde elle-même, vieille reine empanachée, « avec son turban emplumé, brodé de perles ». Cette seule idée, l'*impôt des boissons*, mettra devant ses yeux « les dix mille tonnes incessamment suintantes, et qui, touchées par le doigt de l'État, comme par le doigt de Midas, saignent de l'or pour la prodigalité des ministres ».

Les lakistes.

Après Burns et Cowper, le sentiment novateur devait se compléter par une forme plus en rapport avec les aptitudes de la nation anglaise, se reprenant à la source de toute vraie poésie, la nature, éternellement jeune et belle.

C'est ce qu'on a nommé l'école des *Lakistes.*

Le séjour que plusieurs d'entre eux firent au bord des lacs, nombreux dans le nord de l'Angleterre, les disposaient particulièrement pour un mode poétique où l'âme du poète se fond avec l'âme universelle dans les solitudes muettes, sur la face ridée de leurs lacs, dans le demi-jour des forêts, sous une influence invisible et ineffable qui les exalte, les ravit et les purifie.

« La cataracte retentissante, écrit l'un d'eux, William Wordsworth, me poursuivait comme une passion ; le rocher élevé, la montagne, la forêt épaisse et profonde, leurs couleurs sombres et leurs formes étaient pour moi un désir, un sentiment et un amour. »

Et ailleurs :

« La plus humble fleur qui s'ouvre, dit-il, peut remuer en moi des sentiments trop profonds pour se répandre en larmes. »

Le calme de cette vie contemplative peut avoir un sens poétique très étendu s'appliquant, d'après les théories de Wordsworth et son école, aux campagnards artisans et aux humbles parce qu'elle est vraie et est plus rapprochée de la nature ; mais une imagination modeste ne suffit pas, la vie vulgaire n'est pas toute la vie morale et les peintures des Lakistes sont des grisailles significatives, mais des grisailles seulement et c'est la chaleur comme la couleur des peintures qui en complètent l'essor ; les poètes anglais peuvent y prétendre, nous allons le voir sous l'influence des révélations de la science moderne.

Je ne puis trop insister sur le besoin de la société moderne de s'appliquer à une saine appréciation du sentiment populaire, de franchir une nouvelle étape dans ce courant qui entraîne toutes les nations vers un mode de conception plus à la portée du peuple, plus en rapport avec les masses, plus accessible au cœur de l'humanité.

Dans la littérature anglaise qui se rapproche de nous, sans en suivre rigoureusement la trace, on peut constater des essais de reconstitution historique dans Walter Scott ; ailleurs des pastiches des civilisations anciennes ou étrangères. Comme les œuvres peuvent présenter un certain intérêt littéraire, mais ne jaillissent pas de cette source vive qui annonce un renouveau poétique, je les laisse à part.

Au contraire, la peinture des sensations multiples sans affectation, les transformations de la science sans pédantisme, la revivification même des sentiments humains, sous un jour plus rationnel, plus en rapport avec la persistance des lois générales et des vérités acquises, enfin le sentiment de la nature me semblent pouvoir fournir une carrière toujours vaste à parcourir, toujours ouverte aux impressions agrandies.

Pour les âmes touchées par les beautés de la nature, la grande consolation est de s'en imprégner fortement. Le poète Shelley, comme les Lakistes, peu sensible aux peintures des passions humaines, « s'en écartait instinctivement ». — « Cette vue, disait-il, rouvrait ses propres blessures. « J'aime tous les endroits déserts et solitaires, ceux où nous goûtons le plaisir de croire infini ce que nous voyons infini, comme nous souhaitons que soit notre âme. Et tel était ce large océan et cette côte plus stérile que ses vagues. »

Un nuage, une plante, un lever de soleil, ce sont là des personnages qu'il anime. Ce sont pour lui des extases trop profondes pour être rejetées en dehors du domaine de la poésie.

Tels sont ses vers sur le jardin. — Rêve de sensitive ; souvenirs de son printemps.

« La perce-neige, puis la violette — sortaient du sol, humides de pluie tiède, et leur haleine se mêlait aux fraîches senteurs — du gazon, comme la voix à l'instrument.

« Puis les gentianes bigarrées et les hautes tulipes, — et les narcisses, les plus belles d'entre toutes les fleurs, — qui contemplent leurs yeux dans les enfoncements du fleuve, — jusqu'à ce qu'ils meurent de leur propre beauté trop aimée.

« Puis la naïade de la vallée, le muguet ; — la jeunesse le fait si beau, et la passion si pâle, — que l'éclat de ses clochettes tremblantes se laisse entrevoir — à travers leurs pavillons de verdure tendre.

« Puis l'hyacinthe empourprée, blanche ou bleue, — qui de ses clochettes frêles jetait un carillon — de notes si délicates, si douces et si intenses, — qu'on le sentait au dedans des sens comme un parfum.

« Et la rose, comme une nymphe qui s'apprête pour le bain, — découvrant la profondeur de son sein éblouissant, — jusqu'à ce que, voile après voile, devant l'air palpitant, — l'âme de sa beauté et de son amour se fût montrée nue.

« Puis le grand lis dressé qui levait en l'air, — comme une ménade, sa coupe éclairée par la lune, — jusqu'à ce que l'étoile ardente, qui est son œil, — regardât l'azur tendre du ciel à travers la rosée transparente.

« Sur le courant dont la poitrine mourante — scintillait entre des berceaux de branches fleuries, — des clartés d'émeraude et d'or — glissaient à travers le dôme de teintes entremêlées.

« De larges nymphéas y traînaient tremblants, — et à côté d'eux des nénufars étoilés luisaient, — et tout à l'entour la molle rivière scintillait et dansait — avec des sons doux et un doux rayonnement.

« Et les sentiers sinueux de gazon et de mousse — qui menaient dans le jardin en long et en travers, — quelques-uns ouverts à la fois au soleil et à la brise, — d'autres perdus parmi des berceaux d'arbres en fleur.

« Étaient tous parés de pâquerettes et de jacinthes délicates, — aussi belles que les fabuleuses asphodèles — et de fleurettes qui, se baissant vers le jour qui baissait, — retombaient en pavillons blancs, empourprés et bleus, — pour abriter le ver luisant contre la rosée du soir. »

Quand tout vit et respire ainsi, n'est-il pas naturel de confondre

l'âme et la plante, sensitives l'une et l'autre? Il y a une âme en chaque chose, il y en a une dans l'univers, et c'est précisément ce quelque chose de divin, d'*au delà*, que nous entrevoyons dans nos aspirations modernes. Le réalisme de la nature nous y conduit aussi bien que la sublimité de la pensée.

Si Shelley élève ses conceptions à la hauteur d'un être impersonnel innommé, écho mélodieux de la nature, le Dieu de Byron réagit sur elle, dans ses paysages, par une volonté puissante, concentrée et absolument personnelle.

Ce sont les deux aspects de la conception divine.

Lord Byron.

La violence extrême et la sensibilité folle se retrouvent dans le plus grand et le plus anglais des artistes de la génération qui nous précède. Il reste *dandy* par sa distinction native, mais il bat en brèche toutes les complicités mondaines : le formalisme du *cant*, l'affectation de la pruderie, l'hypocrisie déguisant le vice ou la débauche.

« La pudeur, disait Byron, en prenant les mots de Voltaire, s'est enfuie des cœurs et s'est réfugiée sur les lèvres... Plus les mœurs sont dépravées, plus les expressions sont mesurées ; on croit regagner en langage ce que l'on a perdu en vertu... Voilà la vérité, la vérité sur la masse hypocrite et dégradée qui infeste la présente génération anglaise ; c'est la seule réponse qu'ils méritent... Le *cant* est le péché criant dans ce siècle menteur et double d'égoïstes dépradateurs. »

Voici, d'après Byron, le tableau du *high life* en Angleterre.

« Là se tient debout la noble hôtesse, qui restera sur ses jambes même à la trois millième révérence ; — les ducs royaux, les dames grimpent l'escalier encombré et à chaque pas avancent d'un pouce. »

« Il faut aller voir à la campagne, écrivait-il, ce que les journaux appellent une compagnie choisie d'hôtes de distinction, notamment les *gentlemen* après dîner, les jours de chasse, et la soirée qui suit, et les femmes qui ont l'air d'avoir chassé, ou plutôt d'avoir été chassées... Je me rappelle un dîner à la ville chez lord C..., composé de

gens peu nombreux, mais choisis entre les plus amusants. Le dessert était à peine sur la table, que sur douze personnes j'en comptai cinq endormies. Pour les mœurs, du moins dans la haute classe, il ajoutait : — Passé la soirée dans ma loge à Covent-Garden... Partout autour de moi les plus distinguées des jeunes et des vieilles coquines de qualité... C'est comme si la salle eût été partagée entre les courtisanes publiques et les autres; mais les intrigantes dépassaient de beaucoup en nombre les mercenaires... Là, quelle différence y a-t-il entre Pauline et sa maman et lady... et sa fille, si ce n'est que les deux dernières peuvent aller chez le roi et partout ailleurs, et que les deux premières sont réduites à l'Opéra et aux maisons de filles? Quel plaisir j'ai à observer la vie telle qu'elle est réellement! »

Il retrouve en Italie la même dissolution, plus pénétrante encore au souffle du climat et de l'abandon.

C'est là pourtant qu'il s'inspire de toutes ses grandes créations.

La teinte réaliste répandue sur les tableaux resplendissants de lord Byron a quelque chose de poétisé qui n'est pas de mise aujourd'hui. Personnellement je le regrette ; mais on ne peut lui contester d'un autre côté une certaine enflure et pompe déclamatoire. Il n'est pas simple, mais il est puissant. La vérité des formes humaines s'adapte à ces transformations du talent dans tous les genres de production.

La tendance de l'esprit humain vers un idéal renouvelé s'accusera toujours par sa propre élasticité et sa tension perpétuelle vers un but élargi.

Tennyson a eu, dans la littérature anglaise, correspondante à notre réveil de 1830, une place marquée par un goût sentimental et souvent exquis.

Ses portraits de femmes sont des personnages de keepsake, sortis de la main des amoureux et d'un artiste. C'est joli, choisi et pimpant, bien en rapport avec une époque qui ne nous suivait pas dans la voie romantique qui s'accusait plus fortement ailleurs qu'en Angleterre; en Allemagne, par exemple, et surtout en France.

Ce fait seul d'un goût particulier du public anglais demandait un moment d'attention, et en outre, ce fait sur lequel insiste H. Taine :

« Nous avons retrouvé (chez Tennyson) l'accent libre de l'émo-

tion pleine, et nous avons reconnu une voix d'homme dans ces vers sur Locksley-Hall :

« Sa joue était pâle et plus mince qu'il ne fallait pour son âge ; ses yeux, avec une attention muette, étaient suspendus à tous mes mouvements :

« Et je lui dis : « Ma cousine Amy, parle-moi et dis-moi la vérité. « Fie-t'en à moi, cousine. Tout le courant de mon être va vers toi. »

« Sur sa joue et sur son front pâle vint une couleur avec une lumière, — comme j'ai vu jaillir soudain une rougeur rose dans la nuit du nord.

« Et elle se tourna, — son sein secoué par un soudain orage de soupirs. Toute son âme brillait comme une aube dans la profondeur de ses yeux noirs.

« Elle me dit : « J'ai caché mon sentiment, craignant qu'il ne me fît tort. »

« Elle me dit : « M'aimes-tu, cousin ? »

« Et pleurant : « Il y a longtemps que je t'aime. »

« L'Amour prit le sablier du Temps et le retourna dans ses mains étincelantes. — Chaque moment, sous la secousse légère, s'écoula en sable d'or...

« Bien des matins, sur la bruyère, nous avons entendu les taillis frémir ; — et son souffle faisait affluer dans mes veines toute la plénitude du printemps.

« Bien des soirs, auprès des eaux, nous avons suivi les grands navires, — et nos âmes s'élançaient l'une dans l'autre à l'attouchement de nos lèvres.

« O ma cousine au faible cœur ! O mon Amy qui n'est plus mienne ! — O la triste, la triste bruyère ! O le stérile, le stérile rivage !

« Plus fausse que tout ce que le rêve peut sonder, plus fausse que tout ce que les chansons ont chanté, — poupée sous la menace d'un père, esclave d'une langue de mégère.

« Est-ce bien de te souhaiter heureuse ? — Après m'avoir connu, descendre jusqu'à un cœur plus étroit que le mien !

« Et cela sera. Tu vas t'abaisser jusqu'à son niveau jour par jour. — Ce qu'il y a de délicat en toi deviendra grossier pour s'assimiler à son limon.

« Comme est le mari, ainsi est la femme.

« Tu es accouplée à un rustre, — et la pesanteur de sa nature te fera tomber aussi bas que lui.

« Il te tiendra, quand sa passion aura usé sa force nouvelle, —

pour quelque chose d'un peu mieux que son chien, et qu'il aimera un peu plus que son cheval.

« Qu'est-ce qu'il y a? Ses yeux sont appesantis et vitreux; oublie que c'est de vin. — Va à lui; c'est ton devoir; embrasse-le; prends sa main dans la tienne.

« Peut-être que monseigneur est las, que sa cervelle est surchargée; — amuse-le de tes plus légères imaginations, caresse-le de tes plus délicates pensées.

« Il te répondra à propos, et des choses aisées à comprendre... — Mieux vaudrait que tu fusses morte devant moi, quand je t'aurais tuée de mes mains. »

Sans que l'on sente le moralisateur, l'idée morale est entière et visible.

Des souvenirs personnels lui avaient fourni la matière de Locksley-Hall, d'autres souvenirs se réfèrent à cette première citation; d'autres souvenirs lui ont sans doute aussi fourni celle de Maud, plus franche encore.

Ce livre est le journal intime d'un jeune homme triste, aigri par de grands malheurs de famille, par de longues méditations solitaires, qui, peu à peu, se sent pris d'amour, ose le dire et se trouve aimé. Ce sont, serrées de près, les mœurs réelles et présentes, éclairées à la lueur du sentiment poétique. Le sourire d'une jeune fille perce, un éclair de soleil sur une mer violente, ou sur une touffe de roses. Il se peint lui-même dans son petit jardin sombre, « écoutant la marée et le rugissement sinistre de ses lourdes lames, puis le cri de la grève désespérée que la vague arrache et entraîne », tantôt contemplant au bout de l'horizon « la mer, fleur d'azur liquide, et son silencieux croissant, anneau étoilé de saphirs, anneau de mariage de la terre! » Quelle fête dans son cœur quand il est aimé! Quelle ivresse et quelles extases au rayonnement de son bonheur!

Mais le bonheur a son terme comme ses retours. Surpris et insulté par le frère, l'amant le tue en duel et perd celle qu'il aimait. Quel contraste que celui de la grande ville affairée, indifférente, et d'un homme seul, poursuivi par une douleur vraie! On le suit parmi les carrefours bruyants, le long du brouillard jaunâtre, sous le soleil morne qui se lève au-dessus de la rivière comme un boulet rouge, et on écoute, le cœur serré, les profonds sanglots, l'agitation insensée d'une âme qui veut et qui ne peut s'arracher à ses souvenirs. Le désespoir croît, et à la fin, la rêverie devient vision : « Mort, mort, mort depuis longtemps! — Et mon cœur est une poignée de poussière, —

et les roues passent par-dessus ma tête, — et mes os sont secoués douloureusement, — car ils les ont jetés dans un étroit tombeau, — seulement trois pieds au-dessous de la rue, — et les pieds des chevaux frappent, frappent, — les pieds des chevaux frappent, — frappent jusque dans mon crâne et dans ma cervelle, — avec un flot qui ne cesse jamais de pieds qui passent. — Oh! mon Dieu, pourquoi ne m'ont-ils pas enterré assez profondément! — Était-ce humain de me faire une tombe si rude, — à moi qui ai toujours eu le sommeil léger? — Peut-être ne suis-je encore qu'à demi mort? — Alors je ne suis pas tout à fait muet. — Je crierai aux pas qui vont sur ma tête, et quelqu'un sûrement, quelque bon cœur viendra — pour m'enterrer, pour m'enterrer, — plus avant, ne serait-ce qu'un peu plus avant. » Il se ranime pourtant, et peu à peu se relève.

La guerre vient, la guerre libérale et généreuse, la guerre contre la Russie, et le grand cœur viril se guérit, par l'action et par le courage, de la profonde blessure de l'amour.

« Et j'étais debout sur le pont d'un navire géant, et je mêlais mon souffle — à celui d'un peuple loyal qui poussait un cri de bataille. — Désormais la pensée noble sera plus libre sous le soleil, — et le cœur d'une nation battra d'un seul désir. — Car la longue, la longue gangrène de la paix est ôtée et lavée, — et à présent, le long des abîmes de la Baltique et de la Crimée, — sous la gueule grimaçante des mortelles forteresses, on voit flamboyer — la fleur de la guerre, rouge de sang avec un cœur de feu. »

En dehors de l'intérêt attaché à l'ensemble de ce morceau poétique, il nous a été particulièrement agréable de noter dans l'auteur anglais un sentiment sympathique envers la France.

Cette sympathie, étendue aux œuvres littéraires, aux beaux-arts, à l'industrie même, mais par-dessus tout aux découvertes et doctrines scientifiques, est un gage de paix et d'union que trop d'autres intérêts rivaux s'appliquent à éloigner.

La poésie et les arts sont plus cosmopolites, heureusement, que les formes ou formules politiques et sociales.

Nous arrivons à une époque plus moderne que nous devons considérer à un point de vue plus exact et mieux en parallèle avec les écoles récentes, l'école française principalement.

Les dernières expositions successives nous ont permis de voir leurs œuvres et de mieux les apprécier; le Louvre d'ailleurs en possède quelques-unes.

On ne peut contester à W. Turner une très brillante imagination et de grands effets de composition, surtout dans le paysage.

L'*Apollon tuant le serpent Python* appartient à l'imagination pure. Ici les figures mythologiques disparaissent dans l'effet général qui est très large: une gorge affreuse, éclairée par le double scintillement d'une premiére lumière divine rayonnant du dieu de la fable, et dans le fond par tout l'éclat de la lumière solaire. Il y a là une auréole fantastique qui vous frappe.

Le *Soleil levant dans le brouillard.*

Il y a là aussi dans un petit cadre une puissance magique de coloration, d'effet lumineux, d'animation et de vie qui ne peut être comparée qu'aux œuvres de notre Eugène Delacroix. Le soleil flamboyant en mer sur une trouée de rochers est splendide; le sujet de la fable, Polyphème et Ulysse, n'y est pour rien absolument.

Son contemporain Constable nous fait assister, au contraire, à la vie paisible des *Cottages* et, copiant plus servilement la nature, a produit des paysages qui n'ont pas été sans exercer une certaine influence sur le moderne paysage français.

L'*Arc-en-ciel*, cathédrale de Salisbury, est une de ces belles pages qui font époque dans l'art et dans la vie d'un artiste. Un charme poétique extraordinaire est répandu sur cette toile, qui forme une sorte de liaison intime et secrète entre le calme de la nature et l'esprit divin évoqué par la silhouette de la cathédrale au fond du tableau. L'*Arc-en-ciel* est bien alors le signe visible de l'alliance entre la terre et le ciel. Paysage d'une couleur très éclatante.

Nous avons au Louvre plusieurs tableaux de Constable, nous y jetterons un coup d'œil rapide :

La *Ferme dans une vallée* est d'une placidité douce et charmante. Cette jolie rivière s'écoulant à l'horizon, dominée par un beau groupe d'arbres au premier plan, côtoyant la ferme un peu plus en arrière, est animée vivement par la barque des deux paysans, le passage de quelques vaches, et par un groupe d'enfants folâtrant au dernier plan. Une sensibilité tout heureuse et printanière est répandue sur tout le paysage.

Weymouth est un fort bel effet de mer par un temps triste et sombre.

La profondeur de la mer à l'horizon, l'amoncellement des nuages noirs au-dessus donnent à toute cette composition un aspect lugubre.

Plus gai et très fin de touche est le *Cottage,* riant et animé.

Une sorte de réaction s'était opérée en Angleterre contre Turner, qu'une secte hérétique, nous pourrions la nommer ainsi, accusait d'avoir porté l'imitation de la nature jusqu'au dévergondage le plus insensé.

Par opposition, on les a nommés les préraphaéliques [1].

Je leur préfère Bonington.

Bonington me servira d'intermédiaire pour aborder la peinture de genre, s'attachant aux scènes de la vie familière, très sympathique au public et aux romanciers anglais, et dans lesquelles ils excellent.

Bonington, d'ailleurs, appartient en partie à l'école française, parmi laquelle il a passé la plus grande partie de sa courte vie dans l'intimité de la jeunesse romantique.

Son nom peut donc servir de transition comme son talent de point d'arrêt des œuvres de l'ancienne école anglaise.

François Ier et la duchesse d'Étampes, qui est au Louvre, est d'un goût exquis, mais un peu raffiné. La femme est assise, caressant un chien qui se tient devant elle; le roi est debout. La duchesse très ondulée en tous ses mouvements; la tête inclinée avec grâce en ses caresses; François Ier, tourné vers son confident, le consulte plutôt sur quelque badinage que sur une affaire sérieuse. Il y a sur cette petite toile un miroitement d'étoffes, d'armes et de costumes qui sent l'élève de Delacroix.

Parc de Versailles. Impression bien prise et bien rendue, mais difficile dans sa fixation; ce sont des points brillants dans une belle étendue de parc et bâtiments du château.

1. On peut y distinguer : *le Voyage du pèlerin; Valentin sauvant Sylvia des mains de Protée,* de Hunt. — Prétention sans grâce.

Ophélia, d'Arthur Hugues.

La même; le Hussard noir de Brunswick, de J.-E. Millais; même observation que pour le précédent. Nous devons dire cependant que la femme du hussard noir a beaucoup de charme et d'élégance.

La Reine des Fées, de sir Noël Paton.

Le Songe de Dante, de Roselli, et autres encore; essais de reconstitutions poétiques, nébuleuses ou maniérées.

Nous pouvons constater, dans Turner, Constable et Bonington, les grandes lignes du romantisme moderne, comme dans les peintres de genre anglais nous pouvons apercevoir les tendances précises du réalisme contemporain. Le naturalisme y est moins apparent et surtout plus mitigé par les convenances de la société anglaise, le *Cant* britannique.

Dans la spécialisation du tableau de genre que nous avons indiquée pour donner seulement un ordre de classement logique à notre étude, nous trouvons, par droit d'ancienneté, C.-R. Leslie.

Sancho et la Duchesse, les principaux personnages des « Joyeuses commères de Windsor », de Leslie, sont de gracieuses reproductions par le pinceau de deux des plus jolies scènes de Cervantes et de Shakespeare. On ne peut rendre avec un naturel plus gai, une aisance et un esprit plus parfaits, ces deux jolis tableaux qui se sont fixés dans l'esprit à la lecture du roman et de la comédie. Tout cela est net, correct et gracieux, comme les originaux.

L'oncle Tobie et la veuve Wadman, scène de Trystram Shandy. « Je vous affirme, madame, dit mon oncle Tobie, que je ne vois rien dans votre œil. N'est-ce point dans le blanc? dit mistress Wadman? — Mon oncle Tobie regarda de toutes ses forces dans la pupille. »

C'est un chef-d'œuvre d'observation, de bonhomie et d'humour. Les poses et attitudes sont naturelles; la veuve Wadman est encore jolie, accorte, sous un simple atour, et l'oncle Tobie un peu rebondi, et bonne face sous son habit galant. Cette peinture est vraie; sans ombre fausse, comme sans fausse pudeur. Elle serait à sa place dans les galeries du Louvre, à côté de Terburg.

Nous avons vu et remarqué à l'une de nos dernières expositions universelles un tableau de Mulready, *le Loup et l'Agneau*. C'est une œuvre dont le mérite s'imposait au même titre que les *Petits Hollandais*.

Le geste d'oppression du gamin qui veut mater son camarade est d'une vérité d'expression incomparable. Il se dresse, se hérisse, des poings, des cheveux, du col; sa bouche s'entr'ouvre pour mordre. L'autre gamin, la victime, se replie sur la porte de l'enclos, qui ne s'ouvre pas sous sa timide pression. Le marmot, fille ou garçon, qui sent l'affaire, en est ému jusqu'au pleur et crie à l'assistance. Quant à la bonne ménagère qui se présente dans le fond, elle est bien guindée pour être utile à quelque chose en cette triste occurrence.

Les tons divers répandus sur cette toile lui retirent tout effet triste ou assombri ; on sent toujours la *fable* qu'elle veut exprimer.

Le *Choix d'une robe de noce* est un tableau bien anglais dans sa composition, son allure et une certaine recherche un peu apprêtée ; c'est toutefois une œuvre d'un sentiment vrai et d'un esprit de bon aloi, comme la marchandise choisie après épreuve.

Le *Gué,* très gracieux pourtant, une jeune fille blonde portée à bras, passée par deux gamins, n'est pas exempt non plus d'une certaine afféterie qui reparaît souvent dans la peinture anglaise.

Au Louvre, nous n'avons que des paysages, de cadres réduits.

La *Ferme* est bien dans le sentiment de la nature calme et un peu triste, à l'approche de la chute du jour.

D. Wilkie, dans le *Colin-Maillard*, le *Bedeau de la paroisse* et les *Politiques de village*, montre une innocente causticité, une verve de boutade, d'*humour,* qui amuse sans rien choquer ; ce sont les ridicules, les petits travers des gens qui le mettent en bonne humeur, sans y chercher malice.

Il peint également les villageois avec justesse et vérité ; sa *Fête du village* est à la fois simple, naturelle et agréable ; elle est d'un bon sentiment vrai et suffisamment animé.

La tendance ultérieure tourne à la caricature ; telle est la jolie peinture de T. Webster, l'*École buissonnière ;* tels sont les *Voisins*, de C. Green, doués pourtant de charmantes qualités de fine plaisanterie.

Les dessins de J. Leech complètent agréablement ce genre fort estimé chez nos voisins.

Une évolution parallèle a suivi en Angleterre les dernières phases de la peinture et de la littérature nationales.

Aux romanciers satiriques nous pouvons opposer Hogarth;

Aux historiens intéressants, les portraitistes Lezy et Reynolds ;

Aux poètes descriptifs et lakistes, Gainsborough, Turner et Constable;

Aux romanciers historiques, Bonington et Leslie ;

Aux romans de mœurs actuelles et d'observation, Mulready, Wilkie et Webster :

La grande personnalité de lord Byron, ressortant hors cadre.

Comme pour les œuvres littéraires, la peinture anglaise témoigne d'un esprit d'observation, souvent ironique et porté vers la caricature. Le détail est minutieusement représenté ; mais l'école anglaise, venue tard à la vie artistique, n'a pas fourni d'œuvres de valeur dans le sentiment de libre expansion et de haute poésie exprimé par Shakespeare.

Elle s'est mieux pénétrée du sentiment de la nature, s'est fortement imprégnée du sentiment des couleurs que lui ont enseigné les arts des Pays-Bas, comme nos artistes français ; enfin elle a produit des œuvres brillantes, sous ces deux acceptions, la vérité et la couleur ; expressions du réalisme.

L'art anglais n'est qu'une branche greffée sur l'art germanique, tandis que l'art allemand et l'art des Pays-Bas sont le tronc et les rameaux solides de cette floraison.

LIVRE QUATRIÈME

ALLEMAGNE

POÉSIE ET ARTS ALLEMANDS

CHAPITRE PREMIER

PREMIÈRES POÉSIES — ART PRIMITIF

La Poésie allemande

MOYEN AGE

On peut se demander comment il se fait que la musique occupe une place marquée dans les origines et légendes allemandes.

Le chant de guerre, par lui-même, est applicable aux peuples de la Germanie. Les Germains s'élançaient au combat en entonnant le chœur *le Bardit*.

Welker est le type du guerrier musicien dans l'épopée germanique. On l'appelle le hardi veilleur et une vaillante épée; c'était un homme de guerre plutôt qu'un poète de profession comme le ménestrel et le jongleur. Son archet est long et fort, large et aigu, comme un glaive. Dans un passage des *Nibelungen*, il menace ses ennemis d'un coup d'archet dont ils garderont le souvenir.

Attila fut le personnage central de la nouvelle épopée ; mais le roi des Huns, tel qu'il est dépeint dans la poésie héroïque des Germains, est une personnification grandiose et non moins auguste que Charlemagne.

Quand les Burgondes sont arrivés à la cour du roi Etzel (Attila) et que, fatigués, ils s'apprêtent à dormir malgré les mauvais présages, Volker et Hagen gardent la salle.

Volker, le prompt guerrier, déposa un instant son fort bouclier. Il l'appuya contre le mur de la salle; puis il revint et prit sa vielle. Il soulagea le cœur de ses amis, comme lui seul pouvait le faire.

« Sous la porte du palais, il s'assit sur la pierre. Jamais soleil n'éclaira plus hardi joueur de vielle. Sous sa main vibrait et sonnait doucement la corde ; et les fiers guerriers, éloignés de leur patrie, lui en surent gré.

« Les cordes résonnaient ; toute la maison en retentissait. Sa force égalait son adresse. Doucement, plus doucement encore, il faisait vibrer l'instrument, et il versait le sommeil à ses compagnons pleins de souci. »

Le poème de *Kudrun* nous montre un chanteur encore plus puissant que Volker. Quand Horant chantait, les oiseaux se taisaient pour l'écouter. Il forçait à le suivre quiconque entendait sa voix. Horant était seigneur de Danemark et vassal du roi des Frisons. Il avait été chargé avec deux autres seigneurs de ravir la belle Hilde, fille du roi d'Islande. Tous trois sont reçus à la cour d'Islande, et d'abord ils dissimulent leur projet. Un soir, Horant chante dans la cour du château. — « Quel est ce chant ? s'écrie la reine. Jamais si belle mélodie n'est sortie de la bouche d'un homme. »

A la pointe du jour :

« Comme la nuit s'en allait et que le jour commençait à paraître, Horant se mit à chanter, et tout à l'entour, dans les bosquets, les oiseaux se turent, charmés par son chant et les gens qui dormaient, aussitôt se levèrent.

« Sa voix retentissait, toujours plus belle, plus haute et plus pure. Le roi Hagen lui-même, assis auprès de la reine, l'entendit. Ils sortirent de la chambre et s'avancèrent sur le balcon. L'étranger savait bien pour qui il chantait, car la jeune reine l'entendait aussi.

« La fille du sauvage Hagen et ses compagnes étaient assises et écoutaient. Elles remarquaient comme les oiseaux oubliaient leur chant dans la cour du château. Et les héros aussi entendaient le Danois qui chantait d'une belle voix. »

Par une gradation qui semblerait habile si dans cette poésie une certaine verve naturelle et spontanée ne l'emportait même sur l'art, l'influence du chant de Horant s'étend et grandit à chaque reprise. C'étaient d'abord les habitants du château qui l'écoutaient. La seconde fois, les oiseaux se taisaient et leur silence rendait les jeunes filles attentives. Horant chante une troisième fois, et la mélodie gagne et fascine enfin la nature entière.

« Les animaux de la forêt quittèrent leur pâturage. Les vers de terre qui rampent sous le gazon, les poissons qui courent sous le flot quittèrent leurs sentiers. Horant jouissait du prix de son art.

« Quoi qu'il chantât, on ne se lassait point de l'entendre. Le prêtre élevait en vain sa voix dans le chœur; les cloches ne sonnaient plus aussi doucement. Tout ce qui entendait Horant était épris de lui. »

La jeune reine est vaincue. Elle appelle secrètement le chanteur et lui donne la bague ; elle consent à le suivre et à devenir la fiancée du roi des Frisons.

Quels sont les caractères du chant, dans ces deux types de la poésie héroïque des Germains? Un trait frappe d'abord : c'est que, dans les circonstances où Volker et Horant figurent, et dans les passages qui insistent le plus sur la perfection de leur art, il n'est question que des qualités extérieures de leur chant, de la beauté, et de l'éclat de leur voix, du mouvement vif et gracieux de leur mélodie, de la vigueur avec laquelle ils touchent leur instrument.

Pour eux, la musique prime la poésie.

Le chanteur des temps héroïques est donc bien réellement un chanteur et non un poète dans le sens moderne ; un inventeur de fables poétiques comme nos premiers poètes héroïques. Aussi leurs chants épiques ont-ils souvent une origine commune avec celle des Francs [1].

Ainsi, dans les légendes allemandes, la musique donne la vie et le mal.

Nous arrivons au poème des *Nibelungen*, auquel ces ouvrages de moindre étendue pourraient presque servir d'introduction, et où

1. Dans un monastère allemand est éclose cette légende d'une noble religieuse qui passa trois cents ans à écouter l'oiseau de la forêt; et, de cette extase aussi, une femme, sous Louis le Débonnaire, mourut de ravissement en entendant l'orgue pour la première fois.

les traditions des principales tribus germaniques se mêlent et se combinent en une seule série d'aventures.

Nous retrouvons dans les *Nibelungen* presque tous les héros qui ont fait l'objet des précédents poèmes. Toute l'Allemagne barbare se donne rendez-vous dans celui-ci.

C'est d'abord en se dirigeant vers le nord, un peuple nouveau, les Francs, à qui appartient le héros principal des *Nibelungen*. Le territoire qu'ils occupent est appelé le Niderlant ou les Pays-Bas; leur capitale est Santen-sur-le-Rhin. Ensuite, les rois burgondes avec leur vassal Hagen, établis sur le Rhin supérieur. Enfin, pénétrant dans les provinces du midi, le groupe des Goths, avec Théodoric et son compagnon Hildebrant. Santen, Worms, Vérone, voilà les trois points extrêmes du cercle qui enferme l'action des *Nibelungen* et dont tous les rayons convergent vers le centre de ce monde fabuleux, vers Etzelbourg où règne Attila.

L'étude du héros des Germains, Sifrit, nous montrera leur poésie héroïque sous un nouvel aspect. La tradition historique lui laissera quelque apparence d'un personnage historique, mais elle ornera son image de ses fictions les plus grandioses, voulant personnifier en lui les côtés les plus élevés de la nature humaine. Alors elle puisera dans le mythe; elle renouvellera d'anciennes légendes dont le sens religieux s'est perdu, mais qui ont gardé un reflet idéal, parant sa courte et glorieuse carrière d'un rayon surnaturel de vaillance et d'héroïsme.

Sifrit est présomptueux, dédaigneux, imprudent, et le fond de son caractère est l'enthousiasme. Il cherche la lutte pour elle-même. Son seul regret dans le combat, c'est que le combat finisse. Il se jette dans les aventures, poussé par l'unique besoin d'exercer la vigueur de son bras, et il semble que le monde ne puisse pas lui fournir assez d'occasions de se signaler. Ce qui ne l'empêche pas de s'éprendre d'une double flamme — nous pourrions dire, la légitime, et celle qui ne l'est pas, la femme et la maîtresse — et de conquérir et conserver un trésor qui ne peut diminuer son prestige dans sa patrie.

Voici, du reste, l'histoire de ses premières années :

« Dans le Niderlant grandissait le fils d'un roi puissant, — son père se nommait Sigemunt, sa mère Sigelint; — dans un château très fort et connu au loin, situé près du Rhin; ce château s'appelait Santen.

« Le vaillant guerrier se nommait Sifrit. Il visita maint royaume, grâce à son indomptable énergie, et la vigueur de son bras le con-

duisit dans les pays lointains. Que de bons guerriers il rencontra plus tard chez les Burgondes !

« Mais, dès son premier temps, dès les jours de sa jeunesse, on pourrait raconter de lui des merveilles. Il était beau de corps et de noble apparence ; et plus tard il se fait aimer des dames.

« On l'éleva avec le soin qui convenait à sa naissance; mais il tira ses meilleures qualités de son propre cœur. Le royaume de son père fut illustré par lui, tant il se montra accompli en toutes choses.

« Déjà il avait atteint l'âge d'aller à la cour. Chacun aimait à l'y voir ; les dames et les jeunes filles auraient souhaité l'y voir toujours. Plusieurs d'entre elles lui voulaient du bien, et le jeune seigneur s'en apercevait.

« Son escorte l'accompagnait, quand il chevauchait autour du château. Il était vêtu de belles étoffes, par les soins de Sigemunt et de Sigelint. De sages maîtres l'instruisaient, l'élevaient dans les bonnes mœurs. Il se préparait ainsi à devenir puissant et riche. »

L'épopée allemande, comme les épopées du moyen âge en général, est restée imparfaite parce que, pour avoir une épopée, il faut avec des traditions épiques ; il faut de plus que ces traditions aient le temps de se développer, que l'on continue d'y croire et de s'y intéresser. Sinon elles demeurent à l'état de fragments qui ne peuvent se rejoindre et ressemblent plus à des ébauches qu'à des œuvres mûries par le temps sur un sol fertile et préparé.

C'est pourquoi les *Nibelungen* n'ont pas dépassé les confins du sol germain.

Au point de vue réaliste et en lui accordant volontiers de l'intérêt et même de la couleur et de la passion, il nous semble que ce poème est complet. Richesses amassées, amours traversées, partagées et coupables, festins et fêtes flamboyants, la jalousie et la fierté noble, meurtres et assassinats, traîtrise et grandeur d'âme, artifice et loyauté, tout y est largement représenté avec une force de sauvagerie et une rudesse qui a sa saveur pour les Germains.

C'est un goût de terroir.

Le cycle de Charlemagne est surtout la matière où s'exerce l'imagination des *Minnesinger*, comme celle des trouvères ; et presque toutes les épopées chevaleresques sont d'origine française.

Les vers de Jean Bodel en font foi :

Ne sont que trois matières à nul home entendant,
De France, de Bretagne et de Rome la grant.

L'empire de Charlemagne s'étendait jusque-là.

L'unité de l'empire de Charlemagne, bien que rompue, laisse encore après lui des traces profondes, des souvenirs de grandeur et des liens de consanguinité.

Les accents guerriers se ralentirent, les combats sérieux firent place, comme partout, aux tournois.

On bataillait de château à château ; mais on gardait assez de loisirs pour attendrir, par le récit de ses aventures ou par un chant harmonieux ou languissant, la dame dont on voulait mériter les faveurs, adressant ainsi à la femme réelle ou idéale le vrai chant de l'humaine nature.

La muse des poètes nouveaux fut le *minne*, ou le penser amoureux.

Ils s'appelèrent eux-mêmes *minnesinger*, ou chantres d'amour ; et c'est le nom qu'ils ont gardé.

La poésie des *minnesinger*, surtout la poésie lyrique, représente la véritable jeunesse de la littérature allemande. Elle invente peu, mais elle est souvent éloquente et passionnée. Elle se plaît à redire sur tous les tons l'éternelle chanson du printemps et de l'amour ; elle chante ses refrains avec une verve si naturelle, qu'on lui pardonne aisément sa monotonie. Le *minnesinger* ne se regarde lui-même que comme un messager du printemps ; il associe volontiers son chant au chant des oiseaux ; il compare les fleurs de son chant aux fleurs qui émaillent les prés.

L'hiver n'est pas seulement, pour lui, le repos de la nature, mais aussi la mort de la poésie. « Que ne puis-je passer l'hiver dans un long sommeil ! » dit Walther de la Vogelweide. « Mais un jour viendra, ajoute-t-il, où le mois de mai disputera la campagne à l'hiver, et où je pourrai cueillir des fleurs sur ce sol que la gelée engourdit. » L'hiver est, pour le *minnesinger*, la saison de deuil ; il amène les pensées tristes et les méditations sérieuses. Isolé de la nature, le poète réfléchit alors sur le sort de sa patrie, sur les troubles politiques et les guerres intestines, sur les divisions de l'Empire et du Saint-Siège. Il fait trêve un moment à la chanson amoureuse pour y revenir avec le premier rayon de soleil :

« L'âme d'une femme pure est une brise de parfums enivrants, un souffle embaumé de fleurs ; jamais on n'a rien vu d'aussi délicieux, dans les airs où voltigent les nues, où s'arrondissent les verts ombrages.

Auprès de cette beauté des jeunes filles, auprès de la volupté qu'on éprouve à les admirer, les rêves et les lis, lors même qu'ils brillent par une fraîche matinée de mai, sous un voile de rosée, dans les gazons, paraissent sans couleur; le ramage des oiseaux semble sans harmonie. Rien qu'à les regarder, les sombres pensées s'envolent ; toute douleur s'apaise dès que leurs yeux s'illuminent et lancent leurs traits dans ce sol vigoureux qu'on appelle le cœur d'un homme. »

Ce charmant passage peut donner une juste idée de l'emploi que font les poètes du moyen âge du sentiment de la nature et des impressions recueillies dans les champs.

Le secret de l'amour purement humain est ainsi révélé par le chevalier poète des bords du Rhin, Frédéric de Hausen, qui regrettait souvent son doux pays en suivant son maître Barberousse au delà des Alpes :

« Mon corps et mon cœur marchaient depuis longtemps bons compagnons ; ils veulent se séparer aujourd'hui. Mon corps veut aller combattre les païens, mais une femme retient mon cœur. Cela me peine, qu'ils ne puissent partir ensemble. »

D'autres font mieux, emmènent femmes, ou amies, ou savent en trouver en route!

Dans une condition plus humble les *meistersænger* ou *maîtres chanteurs* préparent l'avènement de la bourgeoisie dans le mouvement poétique commencé pendant l'ère religieuse de Charlemagne et continué sous les Hohenstofen. Bannie de la cour et des châteaux féodaux, la poésie allemande, dès le XIIe siècle, descend des hauteurs habitées par les chevaliers aux maisons des bourgeois et aux ateliers des artisans. Parmi ces derniers, Hans Sachs, savetier, se distingue par la douceur, sa bonhomie et sa facilité.

En même temps, les sentiments d'honneur, de foi, d'amour, pénètrent alors en Allemagne, réveillés par le renouvellement de la paix récemment donnée par Frédéric Barberousse, comme son prédécesseur Charlemagne. Des femmes viriles, telles que Eilika, mère d'Albert l'Ours, Richenza, veuve de l'empereur Lothaire, et sa fille Gertrude, celle de Frédéric lui-même, Agnès de Saarbruk, Béatrice de Bourgogne, etc., ont su relever le culte de la femme en général et inspirer quelques poèmes du temps.

Le *Lied*, petit poème tout particulier au génie allemand, traduit sa poétique rêverie sous une forme sentimentale, narrative et quelquefois mystique. Tous les grands musiciens allemands ont composé de nombreux *Lieder* dans lesquels ils ont des mélodies d'un charme pénétrant ou d'une chaleur communicative.

Mais la mélodie n'a pas été l'unique conception musicale d'un peuple doué particulièrement de la puissance méditative.

L'organisation des prix de musique et de poésie, dans un pays où les poètes musiciens formaient toute une caste régulièrement constituée, étendait ses bienfaits parmi les minnesinger riches comme Tannhauser et Wolfranc Deschem, nobles et chevaliers, comme parmi les maîtres chanteurs pauvres et besogneux, comme Hans Sachs, Henry Moylin et Frauelob.

Les étudiants des universités, les corporations d'artisans, les bourgeois musiciens formaient une vaste association. Ils se réunissaient, aux jours de fêtes de famille et concours musicaux, sur la lisière des forêts où, sous les voûtes profondes des arbres séculaires du Hartz ou du Schwartzwald, ils développaient un thème national ou un récit légendaire en un choral dont l'accompagnement, selon le timbre des voix, les tonalités et registres du chant, répondaient en accords parfaits ou à intervalles réglés, souvent improvisés pour la circonstance, aux rythmes accentués des compositions primitives.

Les chœurs eurent une grande influence sur le développement ultérieur de l'art musical. Ainsi, Jean Huss s'était servi de la chanson populaire, les frères Moraves avaient colporté par toute l'Allemagne les refrains que chacun aimait à répéter, et Luther avait agrandi son rôle de novateur par la puissance des chœurs dont il s'était servi comme une de ses armes de combat contre l'Église catholique et les indulgences. De même pour les Psaumes en France.

Autres temps, autres moyens d'action. J'en suis encore ici aux accents de la foi.

En même temps dans le genre héroïque et dans le conte, les deux poèmes de *Parcival*, *Tristan et Iseult* marquent les emprunts faits aux genres français et italien. Parcival est un naïf chevalier qui, sans l'avoir cherché, devient le roi du *Saint Graal*, pierre taillée dont l'éclat fait tout pâlir autour d'elle, — émeraudes, escarboucles et saphirs, c'est-à-dire autant de vertus, — la perfection même, sorte de déclin de l'esprit de la croisade.

Quant au conte du gai libertin Gottfried, de Strasbourg, ancien clerc, il nous rappelle de l'idéal au sensuel avec Tristan et Iseult, la blonde, ces deux amants coupables d'une sorte d'humour particulière moitié tendre et moitié plaisante, un peu larmoyante, mais assez badine. Ces deux amants, dans la solitude où ils s'égarent, ne boivent ni ne mangent : l'amour les nourrit au fond des forêts. Dans une grotte creusée dans la montagne, où ne pénètre que le souffle tiède des zéphyrs, en entendant le chant des oiseaux, ils se racontent les

célèbres malheurs de ceux qui ont péri par amour, et, pour tromper les yeux indiscrets, quand ils se reposent sous la ramée, la lame d'une épée les sépare. Réminiscence des *Niebelungen* qui a sa note discrète du chevalier Siegfried, dormant côte à côte avec la chaste Gimilda.

En Allemagne comme en France, l'élément laïque se substitue de plus en plus à la puissance religieuse dans le conflit des investitures, et surtout à partir du règne de Frédéric Barberousse.

C'est l'époque où « le peuple allemand, fort de son unité sous ses empereurs, est arrivé à son plus haut degré de puissance, où non seulement il dispose de ses destinées, mais où il commande à d'autres peuples, où enfin l'homme de race allemande vaut le plus dans le monde et où le nom allemand jouit de son plein et entier retentissement ». (PRUTZ, *Kaiser Friederich Ier*.) Ce qui n'empêche pas le même Barberousse de violer le cercueil de Charlemagne pour faire servir ses ossements à ses prétentions chimériques à la domination universelle dont il faudra rabattre après lui.

Telle est la situation politique du saint Empire germanique au moyen âge, situation dans laquelle le sort de l'Église se trouve toujours mêlé. On en verra les effets dans l'art allemand.

Témoin les guerres interminables entre Welfen et Wiblingen, dénoncées par le poète Walter de Vogelweide, de la cour de Philippe de Souabe, dans des vers un peu rudes, mais très en situation (1200).

« Aller de hue à dia, dit-il dans son vieux langage, jamais ne fut si en honneur dans le pays d'Allemagne ! Qui ne sait aller de hue à dia est trompé au jeu. Autrefois les princes ne savaient rien de hue à dia, maintenant ils connaissent l'art de s'écarter. Les princes, autrefois, n'eussent jamais pu gagner gens et pays. Ils connaissent maintenant l'art d'aller de hue à dia. »

Le marchandage et la corruption par l'argent étaient déjà de mise en Allemagne.

A l'époque d'une première expansion, la nation allemande, déjà fort envahissante, n'était pourtant encore constituée que comme puissance fédérative, sous un empire soumis à l'élection et comprenant des éléments très divergents dans des nationalités très différentes ou hostiles, puis un grand interrègne se terminant au profit rapide de la maison d'Autriche.

L'empire de Charles-Quint, la maison d'Autriche ont fortement présidé à une prépondérance acquise seulement au prix de la soumission de ces nationalités inféodées à cette maison; mais, d'un autre

côté, l'unité allemande se révèle dans sa littérature, ses arts, et dans l'esprit vigoureux de la réforme luthérienne.

La guerre de Trente ans la consacra seulement à titre de culte national, le protestantisme.

L'Art en Allemagne.

L'Allemagne a fourni de très intéressants documents à la transformation du style gréco-romain au style roman.

L'art ogival, qui avait pris naissance en France, s'y est également développé dans de très curieux monuments, cathédrales et basiliques : celles de Cologne, Spire, Worms, Mayence, etc.

Plus tard la Réforme interrompit le mouvement que le moyen âge avait donné à l'architecture aussi bien qu'à la sculpture qui en fait partie intégrante, sans lui en donner un nouveau qui puisse être regardé comme équivalent.

L'Allemagne, absorbée à cette époque par la sécularisation des biens ecclésiastiques qui fut la grande querelle des XVI[e] et XVII[e] siècles, se replie sur elle-même, tandis que ses princes et empereurs la conduisent à l'assaut des États provinciaux et des arts étrangers.

La peinture reste plus indépendante.

LA PEINTURE.

Avec Meister Wilhelm, à Cologne, se formèrent les premières écoles de l'art du Nord. Les chroniqueurs ont dit de lui « qu'il peignait les hommes de toute forme comme s'ils étaient en vie ».

Du tronc commun de l'école de Cologne partent deux grands rameaux qui, s'étendant à l'est et à l'ouest sur les deux bords du Rhin, forment les écoles de l'Allemagne et de la Flandre.

Filles de l'école du Rhin, trois écoles naquirent à la fois dans la haute Allemagne : celle d'Augsbourg, celle de Dresde, enfin celle de Nuremberg, la plus féconde en maîtres, la plus longue en durée.

L'école d'Augsbourg atteignit, sous Hans Holbein le vieux (né en 1450), un grand éclat, une grande renommée.

Son fils, Hans Holbein le jeune, passa en Angleterre et termina brusquement l'école commencée par son père, qu'il a surpassé.

Le Louvre n'a guère de sa main que des ouvrages de second ordre.

Et cependant quel admirable portrait que celui d'*Anne de Clèves*, du salon carré! Quelle netteté de couleur et d'expression pieuse

et douce! La grande richesse du vêtement, sa coiffure, de mode alors, très originale et pourtant élégante, la splendeur de ses bijoux et brillants de toutes couleurs, font une perle de ce trésor artistique.

« Les portraits d'Holbein sont pleins d'idées. Jamais l'âme humaine n'a été rendue si visible sous le visage qui la laisse transparaître. » (P. Mantz.)

Ils expriment absolument le type de l'homme du Nord, vivant dans l'intérieur de sa maison et de ses pensées.

Ce que l'on peut voir dans la *Famille de Thomas Morus*, au musée du Louvre. (Voir aux dessins.)

Cet intérieur est absolument typique.

Voici maintenant Érasme ; c'est l'expression vivante d'un penseur laborieux et hardi, la lèvre légèrement moqueuse, une grande pureté de traits et d'accent.

Bien certainement une œuvre de cette nature nous conservant une image révérée pour tout esprit libre est un don de joyeux souvenir pour l'*Éloge de la Folie*.

Plusieurs portraits ainsi groupés offrant des nuances de caractères, des éléments d'une expression vraie et sentie, forment par eux-mêmes une galerie des hommes du temps.

La *Vierge* d'Holbein, à Bâle, est un grand tableau réunissant huit personnages.

On voit la famille de Jacques Meyer, alors bourgmestre de Bâle, prosterné devant une Madone glorieuse.

L'Enfant Jésus que Marie tient dans ses bras est, paraît-il, le dernier né des fils du magistrat municipal, et Jésus, qu'il est facile de reconnaître, a pris, au milieu de la famille suisse, la place de l'enfant qu'adopte sa mère. C'est une subtilité, si l'on veut; mais c'est en même temps une idée heureuse, touchante, qui peint en traits naïfs la cordialité et la franchise des Allemands — de cette époque.

Dans cette jeune mère aux cheveux dorés, ceints d'une couronne d'or et non d'un nimbe, il y a bien la vierge du nord, la vierge protestante, et le mérite de Holbein est justement d'avoir eu la puissance de créer un type nouveau, celui de son pays et de son culte.

Chaque nation a de même son type de beauté, Vierge, Jésus ou

Enfant, qui se rapporte à ses instincts particuliers, à sa race et à son impression propre de la nature.

Une tournure d'esprit sarcastique qui lui est commune avec Albert Dürer, un sens profond, mais moqueur qui lui est commun avec Érasme, le caractère luthérien qui perce dans chacun de ces grands Allemands ont inspiré cette *Danse macabre* et ses gravures de la *Danse des morts*, qui eurent alors un grand retentissement dans le cœur de la nation.

La *Mort*, qui est la trace morale du péché originel, est partout triomphante ; elle pénètre partout sans la moindre préparation. Elle s'assoit dans le laboratoire de l'alchimiste, dans le cabinet de l'astrologue, dans le réduit de l'avare, dans l'alcôve d'une duchesse. Elle pourchasse le laboureur, l'artisan, le marchand, le soldat qui veut s'en défendre ; elle fait l'espièglerie de retirer son chapeau à un cardinal qui vend des indulgences, et se coiffe de la mitre abbatiale portant sur l'épaule la crosse du moribond; elle frappe de ses baguettes sur le tambour de basque, précédant la marche de deux époux ; là, « elle prend le rôle d'une chambrière et passe au cou d'une jolie comtesse un collier d'ossements. Enfin, elle revêt l'accoutrement de la Folie pour entraîner une reine ; ou, ailleurs, convive inattendu, elle se travestit en échanson pour verser le breuvage mortel à un roi, qui est François Ier ».

Holbein fait ainsi la satire des mœurs du jour, flagelle les abus du clergé romain et inflige une leçon sévère aux rois étrangers.

Ces œuvres étranges, ces intérieurs sévères et calmes, ces portraits sérieux et pensifs, ouvrent une sphère d'activité nouvelle qui tranche absolument avec les brillantes compositions italiennes.

Ils offrent en perspective un art renouvelé par des procédés différents, une attention plus complète des lois naturelles et des hautes pensées d'analyse et de doctrine ; d'une nation différente, de mœurs et d'aptitudes.

Plus restreinte encore que l'école d'Augsbourg, l'école de Dresde ne compte qu'un maître, fidèlement, mais faiblement continué par son fils. Ce maître est Lucas Sunder, qu'on appelle communément Lucas Kranach.

Le portrait de Frédéric de Saxe, dans la manière d'Holbein, est assez singulier. Ce prince gros et replet, la toque sur le côté, ne paraît pas avoir la figure bien équilibrée, ni sympathique ; elle est bien de l'époque cependant. Il est vêtu d'une sorte de gilet bariolé,

sous un manteau de fourrures, et chaîne d'or d'une grande richesse, insigne de son rang.

Frédéric III, le Magnifique, n'est qu'un très petit cadre, très net pourtant.

Ève, ou *la Vénus dans un paysage*, est entièrement nue, appuyée contre une touffe d'arbustes touffus, assez bizarre d'allure, à la fois naïve et maniérée.

Le fond du paysage, le massif d'arbres en avant, sont d'une belle coloration, bien accentuée et d'un certain charme. Malgré sa nudité, cette figure est plus près de la conception biblique que de la divinité mythologique.

Albert Dürer, de l'école de Nuremberg et élève de Wohlgemuth, dont nous avons au Louvre un petit Christ d'une expression tout évangélique, est la plus haute et la plus complète expression de l'art allemand.

Génie profond, mais fort et terrible, empreint d'un mysticisme qui peut se laisser aller aux caprices les plus étranges. Il résume bien le caractère de son pays et son amitié pour Érasme marque son sentiment de liberté au milieu des querelles et des passions du moment.

Un portrait qui est au Louvre, avec quelques dessins, manifeste chez ce peintre une grande originalité et une grande sûreté de dessin et de rendu. Cette tête anonyme parle et vous regarde. Les colorations en sont justes, franches, et pourtant de tons très opposés. La figure, sur laquelle on aperçoit jusqu'aux grains de la barbe ; plus bas, cette même barbe blanche en collier, se confondant avec les poils de la fourrure, et sur la tête une barrette d'un rouge franc, en font une œuvre absolument personnelle.

Parmi les autres portraits et compositions religieuses, il faut citer un *Calvaire*, daté de 1513, où il se montra dans toute la force et la maturité de son talent; deux *allégories* philosophiques et religieuses qui doivent, comme la Mort y joue le principal rôle, avoir rapport à la fameuse *Danse macabre*. Il s'abandonnait ainsi au sentiment du jour, qui introduisait le grotesque comme un sujet grave et sérieux.

La célèbre figure de la *Mélancolie* est peut-être celle qui résume

le mieux son talent, toujours plein de sentiment et de fantaisie, quoique d'une pensée philosophique souvent obscure. Près de cette femme ailée et puissante qui s'affaisse dans la douleur et la contemplation intérieure, l'artiste a placé le livre, le creuset, le rabot, la règle et le marteau, les attributs de la science et les outils de l'industrie humaine. Mais tandis que, rêveuse, elle songe en tenant son compas, le sablier marche sans que l'énigme ait trouvé sa solution. En contemplant cette grande figure, l'esprit peut chercher les intentions de l'artiste; mais il est frappé tout de suite par la morne grandeur de l'ensemble. *Le Chevalier*, *la Mort* et *le Diable* sont d'une impression plus saisissable. Le héros, calme et sûr de lui-même, passe indifférent au milieu des fantômes qui l'entourent, et poursuit le chemin de la vie, en demeurant inébranlable à travers ses cauchemars ténébreux.

L'espace de temps, compris entre Albert Dürer et notre époque, se détermine par ces trois noms : Denner, Dietrich et Mengs.

Ils sont représentés au Louvre par des portraits et œuvres de valeur, qui font regretter pour la peinture allemande l'intrusion de la grande peinture à l'italienne.

CHAPITRE II

POÉSIE ET ART MODERNES

La poésie moderne allemande s'ouvre sur un horizon classique. Klopstock, comme Milton, se complaît dans la beauté biblique, la *Messiade.*

Ses *Odes* dans lesquelles il célèbre la religion, la patrie, l'amitié, tous sentiments naturels, doivent être placées au-dessus de son épopée; elles se rattachent aux idées les plus élevées que l'homme puisse concevoir. Ses descriptions de la nature leur assurent une place privilégiée dans la pléiade des précurseurs du sentiment moderne.

Gœthe, très attiré d'abord par le concert de louanges qui s'élevait autour du nom de Klopstock, subit l'entraînement général. Plus tard pourtant, âgé de cinquante ans et écrivant ses mémoires, il en parle avec révérence toujours, mais avec une nuance d'ironie qui montre que son opinion avait changé, entraîné qu'il se trouvait alors vers d'autres horizons plus vastes.

« Le nom de Klopstock nous arrivait de loin, dit-il, et produisait déjà sur nous une vive impression. On s'étonnait d'abord de ce qu'un homme si distingué eût un nom si bizarre. (Le mot de Klopstock peut se traduire par *Bâton qui frappe.*) Mais on s'accoutumait bientôt à entendre ces deux syllabes, sans penser davantage à leur signification. Je n'avais encore trouvé dans la bibliothèque de mon père que les poètes des époques précédentes, etc. » (*Suivent des détails de famille.*)

Gœthe tombe sur un exemplaire de la *Messiade*. Dès lors, dit-il, ma sœur et moi nous la récitions à l'envi ; nous nous étions partagé les rôles du dialogue (*Songe de Portia*), où éclate le désespoir de Satan et d'Adramélech, précipités dans la mer Rouge. Le premier rôle, le plus violent, m'était échu ; ma sœur s'était chargée de l'autre, un peu plus lamentable. Leurs imprécations mutuelles, horribles, mais sonores,

étaient constamment sur nos lèvres; et nous nous lancions à tout propos une de ces salutations infernales.

C'était un samedi soir, en hiver. Notre père se faisait toujours raser à la lumière, afin de pouvoir s'habiller à loisir le dimanche matin pour l'église. Nous étions assis sur un escabeau derrière le poêle, et, tandis que le barbier savonnait, nous murmurions nos imprécations habituelles. Le moment arrivait, où Adramélech saisit Satan avec son bras d'airain. Ma sœur m'empoigna vivement, et, contenant sa voix, tout en s'animant par degrés, elle récita ces vers :

Secours-moi! je t'implore, et, si tu l'exiges,
Monstre, je t'adorerai! Réprouvé, noir criminel,
Secours-moi! Je souffre le tourment de la mort, de l'éternelle vengeance.
Je pouvais te haïr naguère d'une haine ardente et furieuse;
Je ne le puis plus! Douleur nouvelle et poignante!

Jusque-là tout allait bien, mais elle cria tout haut et d'une voix terrible les paroles suivantes : « Oh! comme je suis brisé! » Le bon barbier, saisi d'effroi, répandit le plat à barbe sur la poitrine de mon père. Toute la maison fut en mouvement. On fit une enquête sévère, eu égard surtout au malheur qui aurait pu arriver si le barbier avait déjà tenu le rasoir. Pour prouver notre innocence, nous fîmes l'aveu de nos rôles diaboliques; mais le mal que les hexamètres avaient causé était trop manifeste pour que la proscription qui les frappait ne fût pas renouvelée.

C'est ainsi que les enfants et le peuple se font un jeu du sublime: autrement, comment le supporteraient-ils !

Pour nous, nous devons constater seulement que l'épopée des Livres saints perd pied à mesure que se développe l'épopée naturelle, celle de la science.

A côté de Klopstock, Wieland s'attache à infirmer les élans de ces poèmes *séraphiques*, des *Patriarches* de la Suisse, parmi lesquels était Bodmer, qui eut une certaine influence sur toute la nouvelle école allemande à cette époque.

Indépendamment de diverses poésies lyriques, Wieland se montre novateur et conteur enjoué dans deux romans, *Don Silvio* et *Agathon*, empreints d'un certain scepticisme.

Il donne enfin dans *Oberon* un poème, à demi légendaire, très admiré du temps de Gœthe et passé, par l'œuvre de Wéber, à l'état de modèle du genre, comme éclosion du romantisme et ravissement de la mélodie.

Les poèmes et ballades allemands prennent une place dès lors marquante dans la littérature cosmopolite.

Pour se bien pénétrer du génie poétique particulier à chaque race, il ne faut pas se borner à la seule indication des poètes qui ont marqué leur influence sur les formes prédominantes de la littérature, il faut encore en chercher la libre manifestation dans les poètes qui s'y rattachent par quelque œuvre saillante ou populaire.

Une ballade qui est bien allemande et qui est fondée sur une légende commune à la plupart des peuples européens, *Lénore*, ou *les Morts vont vite*, qui existait déjà parmi les chants populaires de Germanie, a reçu son expression définitive dans le poème de *Burger*, contemporain de Herder.

Cette triste chevauchée de la Mort est reproduite par Gœthe lui-même dans le *Roi des Aunes:*

Qui chevauche si tard par la nuit et par le vent?
C'est le père avec son fils;
Il tient l'enfant dans ses bras,
Il le presse sur lui, il le réchauffe.

« Mon fils, que caches-tu ton visage? As-tu peur?
— Père, ne vois-tu pas le roi des aunes?
Le roi des aunes, avec sa couronne et son manteau flottant?
— Mon fils, c'est une traînée de brouillard.

— Viens, cher enfant, viens avec moi!
Ensemble nous jouerons de jolis jeux;
Mainte fleur diaprée croît sur mon rivage;
Ma mère a mainte robe d'or.

— Mon père, mon père, n'entends-tu pas encore
Ce que le roi des aunes me promet tout bas?
— Sois en paix, reste en paix, mon enfant,
Dans les feuilles sèches, murmure le vent.

— Veux-tu, gentil enfant, venir avec moi?
Mes filles te serviront joyeusement;
Mes filles conduisent les danses nocturnes;
Elles danseront et te berceront en chantant.

— Mon père, mon père, et ne vois-tu pas là,
Dans ce coin sombre, les filles du roi des aunes?
— Mon fils, mon fils, je le vois bien,
Ce sont les vieux saules qui semblent ainsi grisâtres.

— Je t'aime, ton gracieux visage me charme,
Et, si tu ne cèdes, j'userai de la force.
— Mon père, mon père, voilà qu'il me saisit.
Le roi des aunes m'a fait mal. »

Le père frémit : il pousse son cheval.
Il serre dans ses bras l'enfant haletant;
Il arrive au logis avec effort, avec peine...
Dans ses bras, l'enfant était mort.

Cette ballade, toute fantastique qu'elle est, a du moins ce rare mérite de bien formuler les affres de la mort.

En voici une autre d'un caractère différent.

LES JOYEUX MUSICIENS

Nous voici revenus, nous, les musiciens qui passons la nuit dans les rues; et les airs joyeux de nos pipeaux traversent l'obscurité comme des éclairs.

Le tambourin résonne et mugit; les cymbales éclatent et retentissent...

Les fenêtres s'illuminent volontiers, et plus d'une obole tombe flamboyante au milieu de nous quand nous nous mettons silencieusement en cercle pour notre joyeuse besogne.

Le tambourin, etc.

Jeunes et vieux ne peuvent se rassasier de nos joyeuses chansons; nous savons entraîner tout le monde au charme magique de nos accords...

Mais nous ressemblons aux rossignols, qui ne chantent leurs chansons que pendant la nuit : nous ne savons faire résonner nos joyeux accords que lorsque nul regard humain ne peut nous voir...

LA FILLE.

J'ai perdu mon bon ami, et l'on a fusillé mon père : mon chant réjouit vos oreilles et je pleure en silence sur le pain que je gagne...

LA MÈRE.

Est-ce le jour, est-ce la nuit qui m'environne? Je ne saurais le dire; mon enfant me guide en tenant mon bâton; c'est moi qui dois heurter les cymbales éclatantes; je suis devenue aveugle à force de pleurer...

LES DEUX FRÈRES.

C'est moi qui dois faire entendre les trilles joyeux et la fièvre fait frissonner mes membres jusqu'à la moelle des os; il me faut faire entendre les chansons les plus gaies, et je voudrais bien être couché dans la tombe!...

L'ENFANT

Tout jeune encore, j'ai eu la jambe brisée; ma sœur me porte sur son bras. C'est moi qui dois frapper vivement sur le tambourin. Ne sommes-nous pas bien gais, que Dieu nous pardonne? — Le tambourin résonne et mugit, etc. (Brentano.)

Il est difficile de pousser plus loin le drame de la misère du baladin.

Paulo minora canamus :

On retrouve dans un poème allemand, bien plus modeste comme conception, un tableau de la vie domestique qui n'est pas sans charme. Ici les détails intérieurs, les proverbes populaires, la simplicité rustique se prêtent à une action naturelle, dont le sujet et les personnages sont choisis avec beaucoup de goût. Ce ne sont pas, il est vrai, des paysans grossiers et brutaux, c'est un pasteur protestant du Holstein qui donne sa fille en mariage au jeune pasteur de Seldorf.

Woss, l'auteur de *Louise*, par le choix de ses personnages campagnards, par leur genre de vie, mais suffisamment éclairés et instruits, échappe à la rusticité et trouve la vraie simplicité qui convient à une œuvre sans autre prétention que le naturel et la vérité.

Aucun détail de la vie domestique n'y est omis, et aucun ne déplaît. Les personnages parlent comme ils parlent tous les jours, et ce simple langage est ce qu'il convient. L'idylle y bat son plein.

Après le repas de midi, le père va dormir un peu, selon son habitude. « Le sommeil après le repas est bon pour les vieillards. »

Comme c'est la fête de Louise et qu'on doit la célébrer par un goûter champêtre dans la forêt au delà du lac, le père ne voulait pas dormir ce jour-là; mais sa femme a parlé, la ménagère ou la maîtresse, comme il l'appelle. Elle ne veut pas que le père se prive de son sommeil de midi, et le père obéit. « Entends-tu, ma fille, comme parle la maîtresse? Allons, je veux être obéissant. C'est aujourd'hui le jour de la naissance de ma Louise, de l'enfant qu'elle

m'a donné. » Pendant que le père fait son sommeil de midi et que la mère prépare tout pour le goûter dans la forêt, Louise et Walter vont se promener dans la vallée. Louise, prenant le bras de son fiancé, s'avance avec lui le long du ruisseau qui fait tourner le moulin, coulant à travers la prairie et invitant au sommeil par son doux murmure; ruisseau utile et qui fait sa besogne ici-bas. Pendant que le ruisseau coule et que le moulin tourne, Louise et son fiancé s'en vont à travers les prés, la main dans la main, craignant mutuellement de se regarder, émus de leur bonheur et parlant. Le cadre de leur amour naissant est ce village de Gronau, ce paysage peint par Woss, le lac auprès duquel il l'a placé, la forêt qui s'élève en côte au delà du lac; ce sont ces lieux qui pour chacun de nous embellissent nos souvenirs et nos regrets, où nous aimons à placer nos idylles si nous ne sommes que de tranquilles et honnêtes bourgeois. Ces beaux lieux sont simples, sans artifice de composition, éloignés de toute fantaisie et les scènes qu'ils évoquent n'ont rien de singulier ni d'extraordinaire. Tel est, par exemple, dans *Louise*, le goûter champêtre dans la forêt, le retour en barque le soir, à travers le lac, par un beau coucher de soleil. « La jeune fille qui chante, le son de sa voix s'étend sur le lac et va se perdre peu à peu dans le silence de la nuit. Tous, l'âme émue et apaisée par ces chants harmonieux, ils écoutent, et en même temps ils contemplent les eaux du lac et la verdure de la forêt... Les derniers rayons du soleil brillaient encore sur les flots resplendissants; mais ils s'abaissaient peu à peu, et teignaient de pourpre le ciel et le lac. »

Pendant la traversée on écoute l'écho d'une vieille tour ruinée; on raconte des histoires de fées, de lutins, de chevaliers, et le retour à la maison s'achève au milieu de ces entretiens; tous ont le cœur joyeux et gai, surtout le fiancé et la jeune fille, qui, « assise au bord de la barque, regarde l'eau et songe à son bonheur futur ».

Dans le deuxième chant, Walter fait le récit de son voyage quand il vient de Seldorf à Gronau. Il est salué partout sur son passage par un bonjour de bon augure et par des souhaits répétés de bonne chance! Quand il n'a pas pour entretien sur la route les bienvenues du voisinage, il a la brise de l'aube, qui calme et rafraîchit ses pensées, le chant du rossignol qui lui semble n'avoir jamais si bien chanté que dans cette matinée, le soleil qui ne s'est jamais non plus levé si beau et qui lui découvre de loin, en les dorant de ses premiers rayons, les toits de Gronau, le clocher de l'église, la maison du pasteur et la fumée qui sort déjà de la cheminée. Le voyageur a tout reconnu, « jusqu'au nid de la cigogne sur le mur de la cure ».

Pendant que Walter arrive à cette maison tant désirée et reconnue de si loin, la mère va éveiller sa fille. Ce réveil, au matin des noces, entre la mère et la fille, est plein de grâce et de naïveté. Louise n'a qu'une idée et qu'un mot : « Est-il arrivé ? » Mais la mère feint de ne pas l'entendre du premier coup. « Est-il arrrivé? — Qui ? quoi ? Le journal est arrivé, et il y a des nouvelles d'Amérique, de Gibraltar, du parlement anglais et le voyage du pape. — Oh ! maman, reprend Louise, ne te moque pas de moi et ne sois point méchante. Que me fait à moi l'Amérique, Gibraltar, le parlement anglais et le voyage du pape? Tu as eu aussi ton jour de noces ; tu as été la fiancée. Dis-moi, ma bonne mère, est-il arrivé ? »

Bientôt vient la toilette de la mariée et tous les détails de cette toilette sont mis en scène d'une manière charmante. Une amie de Louise, Amélie, la fille de la comtesse de Gronau, préside à la toilette de Louise, sans que sa présence change en rien le ton de l'idylle. Amélie a été élevée avec Louise et ce n'est pas une demoiselle faite pour la ville ou pour la cour. Elle a la simplicité et la grâce des champs où elle a vécu, et son amitié avec Louise est un second trait de cette condition du pasteur allemand, que Woss a choisi pour le héros de son poème, condition mixte, qui tient de la ville et de la campagne : de la ville, par les habitudes de l'éducation ; de la campagne, par la simplicité de la vie et la fréquentation des paysans.

Le seigneur du village a presque le même genre de vie, Amélie surtout, qui, ayant perdu son père de bonne heure et ayant été élevée par sa mère, est devenue la compagne de Louise, et s'est fait les mêmes goûts et les mêmes habitudes. Amélie est triste en voyant que Louise va se séparer d'elle; mais elle est heureuse du bonheur de son amie. Elle est fière aussi de la voir si belle, après qu'elle lui a fait sa toilette de mariée : « Regarde-moi, lui dit-elle, et regarde-toi aussi dans le miroir. Rougis donc un peu d'être si belle! »

Bientôt le marié vient frapper à la porte et essaye de l'ouvrir. Amélie alors court à la porte en riant, l'ouvre, prend doucement par la main la fiancée qui tremble et rougit, la mène au jeune homme ravi, et lui faisant gaiement une belle révérence : « Eh bien ! monsieur le marié, n'ai-je pas bien fait mon ouvrage? Voyez comme elle est belle! » Ils descendent et Louise se jette au cou de son père. Le veillard, ému en la voyant dans sa parure de mariée, la presse sur son cœur, qui battait bien fort; la tristesse et la joie luttaient dans son âme, il ne put d'abord prononcer une parole. Enfin, maîtrisant son émotion : « Que la bénédiction de Dieu soit avec toi, ma chère

enfant! Bénédiction sur la terre et bénédiction dans les cieux! J'ai été jeune, et je suis devenu vieux et je n'ai jamais vu que les enfants du juste n'aient pas été bénis de Dieu. Le Seigneur m'a envoyé bien des joies et bien des tribulations dans cette vie de vicissitudes. Je l'ai remercié pour les unes et pour les autres; et maintenant je me coucherai volontiers avec ma tête blanchie dans le tombeau de mes pères, car je laisse ma fille heureuse; elle sait que Dieu, comme un père avec son enfant, nous bénit souvent par la joie, et nous bénit souvent aussi par la douleur. Mon cœur tressaille quand je vois une jeune fiancée avec sa parure de noces, sincère et dans toute la candeur de l'enfance, s'appuyer au bras de son fiancé, décidée à supporter avec lui les épreuves de la vie, à augmenter ses joies, et, si Dieu le permet, à essuyer la dernière sueur au front de son époux... Hélas! bientôt sera vide la chambre de ma fille, vide la place qu'elle occupait à table, vide la chaise qu'elle prenait près de moi, quand elle travaillait paisiblement! En vain, je tâcherai d'entendre sa voix dans le lointain ou de reconnaître son pas d'arrivée.

« Tu vas nous quitter, ma fille, tu vas suivre ton mari... Comme mes regards t'accompagneront en pleurant sur la route qui va t'éloigner de moi! car je suis homme et père, et je chéris ma fille. Ma fille aussi m'aime du fond de l'âme,... mais quoi! Dieu a dit lui-même : « L'homme quittera son père et sa mère, afin que le mari s'attache à sa « femme. » Va donc en paix, ma belle; oublie ta famille et la demeure de ton père; va, ta main dans la main du jeune homme qui, dès ce jour, est pour toi un père et une mère. Sois-lui la vigne féconde qui entoure la maison, et que vos enfants, à votre table, soient autour de vous comme les rejetons de l'olivier!... »

Ainsi disait le vieillard, et la mère pleurait, les mains jointes. Louise pleurait, le visage caché dans le sein de son père. Le fiancé aussi pleurait; et, dans le coin de la chambre, la mère d'Amélie, la vieille comtesse de Gronau, ne pouvait retenir ses larmes, pensant à son bon et vénéré mari, et combien elle avait souffert depuis qu'elle était restée veuve avec ses deux enfants. Alors le prêtre de Dieu, se levant dans une attitude solennelle, fit placer à sa droite la fiancée qui tremblait et qui rougissait, à sa gauche, le jeune homme ému et ravi; puis, se tournant vers le fiancé, il lui dit d'une voix forte : « Mon fils, je vous demande, devant Dieu et devant cette assemblée, si vous prenez avec une ferme résolution, pour votre femme légitime, la jeune fille ici présente, Anne-Louise Blum? Promettez-vous, comme un époux chrétien, de supporter avec elle les joies et les chagrins qu'il plaira à Dieu de vous envoyer, et de ne point l'abandonner, jusqu'à

ce que Dieu, dans sa bonté, vous sépare ici-bas pour vous réunir au ciel dans son éternité bienheureuse? »

Ainsi dit le vieillard. « Oui! » répondit avec joie le jeune homme. Alors se tournant vers la fiancée qui essuyait ses larmes, le pasteur de Gronau lui dit d'une voix forte : « Ma fille, je vous demande aussi, devant Dieu et devant cette assemblée, si vous prenez avec une ferme résolution, pour votre légitime époux, le pasteur ici présent, Arnold-Louis Walter? Promettez-vous, comme une épouse chrétienne, de supporter avec lui les joies et les chagrins qu'il plaira à Dieu de vous envoyer, et de ne point l'abandonner, jusqu'à ce que Dieu, dans sa bonté, vous sépare ici-bas pour vous réunir au ciel dans son éternité bienheureuse? »

Ainsi dit le vieillard, et la jeune fille répondit doucement: « Oui. »

L'exhortation et la bénédiction paternelle sont simples et vraies dans la bouche d'un vieillard, d'un prédicateur, nourri de l'étude des psaumes et des Livres saints. Le récit lui-même a quelque chose d'antique pour le fond, sans autre recherche que la vérité des sentiments.

Il est à observer que chaque nation, après avoir franchi l'étape d'une première période poétique conforme à ses origines, à une inspiration de premier jet sous l'impression de sa nationalité, cherche à se retremper dans la simplicité antique évoquée surtout par les poèmes homériques et les chants épisodiques de la Grèce.

Cette œuvre de renaissance se trouve diversement échelonnée dans les diverses contrées de l'Europe.

En Allemagne, la poésie, les arts sortent à peine de cette évolution forcée et logique, mais c'est surtout par ses œuvres critiques et philosophiques qu'elle a su s'en abstraire et s'en défendre.

Lessing et Herder ont entraîné leurs contemporains dans la voie du développement raisonné des documents servant à l'histoire de l'humanité, et après eux deux grands poètes, Gœthe et Schiller, ont fondé à Weimar une véritable cour poétique.

Nous retrouvons cette union des deux poètes un peu plus loin.

La Révolution française et les guerres de l'Empire ont profondément troublé les esprits et labouré le sol de l'Allemagne.

Les revers de cette nation lui ouvraient une carrière de grandeur nouvelle.

La poésie allemande se lève alors belle et nationale, et cette fer-

mentation de la pensée germanique doit nous intéresser, sans autre arrière-pensée et ressouvenir.

La vie de Gœthe se trouve intimement liée à ses œuvres.

Elle se résume dans ce double caractère de ses œuvres : sensibilité et raison.

De nombreux documents ont éclairé la gestation et la conception de ces œuvres, et il y a là un enseignement très intéressant sur le caractère du poète.

Le drame de *Faust* ayant été fait et conçu à deux époques différentes de sa vie, il est intéressant de le rattacher d'abord à quelques épisodes de sa jeunesse. (*Documents publiés par A. Bossert.*)

Gœthe nous apprend que son père, conseiller impérial de la ville de Francfort, lui avait en conséquence appris le droit et voulait le diriger dans la carrière magistrale. Ses efforts et ses conseils lui furent inutiles. « A mesure que l'hiver s'avança, dit-il, mes cahiers devinrent plus légers et au printemps ils fondirent avec la neige. »

Le savant s'était éteint, et le poète s'est révélé.

Tel est Faust ; voyons Marguerite.

Gœthe, par suite de la liberté des relations qui régnait à Francfort, avait été mêlé à une société qui n'était pas la sienne, qu'il se serait gardé de recevoir chez son père le conseiller ou chez son grand-père l'échevin, mais qu'il aimait à retrouver ailleurs, et qui le retenait, dit-il, par l'attrait de l'imprévu et de l'inusité. Elle se composait de jeunes gens appartenant à la bourgeoisie pauvre et qui vivaient un peu au hasard. Les uns copiaient des actes publics, les autres prenaient des commandes pour les marchands, quelques-uns donnaient des leçons en ville. Le dimanche, tous se réunissaient, et chacun apportant sa part, on dépensait dans une collation le produit de la semaine.

Les camarades du jeune Gœthe, ayant remarqué sa facilité à faire des vers, lui proposèrent de les aider dans une mystification. Il s'agissait d'écrire une lettre supposée, en vers, à un jeune homme de la société. Gœthe y consentit, un peu étourdiment ; il s'engagea même à écrire la réponse, au nom de la dupe. Le tout fut l'occasion d'un souper frugal, où l'on se divertit aux dépens du jeune homme mystifié, mais qui ne promettait encore qu'un médiocre plaisir, lorsque tout à coup, dit Gœthe, la soirée s'embellit par une apparition inattendue.

« Nous avions trouvé, à notre arrivée, la nappe mise, le repas servi, et du vin en quantité suffisante. Nous étions seuls dans la chambre, et nous nous servions nous-mêmes. Mais à la fin, le vin manquant, l'un des jeunes gens appela la servante. Ce ne fut pas elle qui entra, mais une jeune fille d'une beauté rare, d'une beauté incroyable même, si on la comparait à son entourage. — Que demandez-vous? dit-elle, après nous avoir salués. La servante est malade, elle est couchée ; puis-je vous servir? — Il faut du vin, dit le jeune homme; si tu voulais nous en chercher quelques bouteilles, tu serais bien aimable. — Va, Marguerite, dit un autre, c'est à deux pas. — Volontiers, répondit-elle, et, prenant quelques bouteilles vides sur la table, elle s'éloigna rapidement. Elle gagnait peut-être encore à être vue de dos. Un petit bonnet coiffait à ravir sa tête mignonne, qu'un col élancé attachait délicatement à la nuque et aux épaules. Tout en elle était si parfait, les mouvements de son corps, que l'attention n'était plus attirée uniquement et captivée par la douce candeur du regard et par le charme du sourire. Je fis des reproches à mes compagnons d'avoir envoyé dehors cette enfant, seule, dans la nuit. Ils se moquèrent de moi, et je fus bientôt rassuré moi-même par son prompt retour; car le marchand demeurait en face. — Maintenant, dit le jeune homme, mets-toi avec nous. Elle s'assit, mais non pas, hélas! auprès de moi. Elle but un verre à notre santé et se retira bientôt, en nous invitant à ne pas rester trop tard et à ne pas faire trop de bruit: car la mère, ajouta-t-elle, allait se mettre au lit. Ce n'était pas sa mère à elle, mais celle de nos hôtes. »

Comment Marguerite était-elle venue dans la maison? On ne sait d'elle que ce que Gœthe raconte dans ses mémoires. Elle était pauvre, peut-être orpheline; elle payait par son travail l'hospitalité qu'elle recevait chez sa tante, la mère de deux des jeunes gens. Elle était au-dessus du monde où elle se voyait réduite à vivre : elle le prouva par sa conduite envers Gœthe.

Le jeune poète, qui se plaisait dans de faciles improvisations, avait promis une nouvelle lettre. Il retourna dans la maison et trouva Marguerite assise au rouet, dans l'embrasure d'une fenêtre, image qui lui resta. Un des jeunes gens était là : il lui lut la lettre ; le jeune homme sortit. Il y avait des changements à faire : le poète essaya, n'y réussit point, et enfin quitta son travail avec un geste d'impatience. — C'est bien, dit alors la jeune fille, et, se levant de son rouet, elle lui représenta qu'il avait tort, lui qui appartenait à un monde distingué, de se mêler à des jeux équivoques et à des divertissements coupables. Elle lui fit « un sermon plein de raison et de douceur »,

qui rappelle cette scène où Marguerite *catéchise* Faust, et notamment les paroles qu'elle lui adresse sur son compagnon Méphistophélès : « Il y a longtemps que je souffre de te voir dans cette société-là. »

Mais laissons raconter la suite à Gœthe :

« Vous m'avez sauvé ! m'écriai-je. — Achevez donc votre salut, dit-elle, en vous éloignant, avant que les autres viennent vous jeter dans l'embarras. — Je ne pouvais me séparer d'elle ; mais elle insista avec beaucoup de grâce, en prenant ma main droite entre ses deux mains et en la serrant avec une expression affectueuse. Je sentais venir mes larmes ; j'appuyai mon visage sur ses mains, et je sortis précipitamment. Je n'avais connu de ma vie un pareil trouble. Les premiers attachements d'un cœur jeune et pur n'ont rien que d'élevé. La nature semble vouloir qu'un sexe voie dans l'autre l'image vivante du beau et du bon. C'est ainsi que la vue de cette jeune fille et ma tendresse pour elle m'avaient ouvert un monde nouveau de beauté et de perfection. »

Le rêve dura quelque temps encore, et tous les détails se gravèrent profondément dans l'âme du poète. La scène qui, dans la tragédie, se passe devant la porte de l'église, est esquissée en quelques lignes dans les mémoires :

« J'allais à l'église pour l'amour d'elle, et j'eus bientôt découvert la place qu'elle occupait d'ordinaire. Je m'enivrais de sa vue, pendant que durait le service religieux. A la sortie, je n'osais l'aborder, encore moins la suivre ; mais c'était assez pour moi lorsqu'elle avait paru me remarquer ou répondre à mon salut par un signe de tête. »

Toute l'aventure eut bientôt un dénouement inattendu. Le jeune Gœthe apprit qu'il était accusé de complicité dans des actes frauduleux. Ses camarades se livraient, en effet, outre les mystifications où l'on avait besoin de lui, à des pratiques moins innocentes qu'ils avaient soin de lui cacher : il ne s'agissait de rien moins que de fausses lettres de change. Une enquête judiciaire était commencée ; elle fut interrompue, par égard pour quelques jeunes gens de la haute bourgeoisie qui pouvaient y être impliqués. Marguerite entre comme témoin, déclare qu'elle avait cherché à éloigner Wolfgang Gœthe de la société où il s'était laissé attirer, et qu'elle l'avait toujours traité comme un enfant à qui il fallait donner un bon conseil.

Tout cela n'est-il pas bien jeune, en effet? Mais Marguerite resta pour Gœthe la forme pure et idéale qui lui était apparue dans ses premiers songes.

Telle est la double formule de Vérité et Poésie.

Peut-être pourrions-nous nous demander seulement si la licence

du poète n'a pas trop légèrement reporté sur la femme sans défense la culpabilité tragique d'un homme trop libre? Quoi qu'il en soit, évidemment la fiction n'est pas la biographie, c'est sa seule excuse.

Le procédé du poète s'accuse davantage dans *Werther*.

L'histoire, que tout le monde sait, commence au printemps et finit en hiver. La vie déborde dans les premières pages; deux sentiments remplissent l'âme de Werther : son amour pour Charlotte et son admiration pour la nature. « Je ne sais, dit-il, si des génies trompeurs errent dans cette contrée, ou si le prestige vient d'un délire céleste qui s'est emparé de moi; mais tout ce qui m'entoure a un air de paradis. » C'est une des beautés du roman de *Werther*, que cet extérieur entre les sentiments du héros et de la nature qui l'environne. A mesure que la nuit se fait dans l'âme de Werther, le paysage s'assombrit aussi; et l'hiver qui dépouille *sa vallée* emporte aussi sa dernière espérance.

C'est par le sentiment de la nature que Gœthe est vraiment et surtout un esprit des temps nouveaux, et il en prit ce que nous comprenons comme la vraie formule de l'art. « S'élever au-dessus de la réalité, sans la perdre de vue; découvrir l'ordre et l'harmonie sous les apparences confuses de la vie; en un mot, transformer la réalité en poésie. »

Et cela peut s'entendre de toute conception artistique et humaine, toute conception ascendante devant amener l'union de la poésie et de la science dans une sorte de sens universel de la création.

Gœthe avait compris cette alliance de la poésie et de la science.

Comme poète, il ne prétend pas conseiller la contemplation des faits naturels isolés des faits humains, il sait subordonner le paysage aux actions, au sentiment des personnages qu'il y place : « Je n'ai jamais étudié la nature pour en tirer partie comme poète; mais comme je m'étais exercé dans ma jeunesse à dessiner le paysage, et que, plus tard, mes études d'histoire naturelle avaient accoutumé mon esprit à l'observation constante et précise des phénomènes de la nature, peu à peu j'ai appris la nature par cœur jusque dans les plus petits détails, si bien qu'elle est *à mon service* dès que j'en ai besoin comme poète et qu'il ne m'arrive guère de pécher contre la vérité. » (*Conversations de Gœthe avec Eckermann.*)

Comme savant, il rappelle par son universalité les sages des époques primitives; il voulut écrire une sorte de cosmogonie et d'épopée didactique sur la vie et ses diverses modifications.

Il se rapproche encore des grands poèmes antiques dans *Hermann* et *Dorothée*, ce qui prouve la secrète affinité des plus grands esprits dans la suite des temps et dans la différence des civilisations.

Schiller n'a pas mis, comme Gœthe, ses amours de jeunesse et de l'âge mûr dans ses poèmes ou sur la scène. Il est plus discret sur lui-même.

Entre les deux poètes allemands, il existe une différence marquée.

L'un est un homme d'observation d'abord tendu vers l'esprit scientifique, tourné vers la réalité, porté à la personnalité, n'exprimant jamais que ce qu'il a vu de ses yeux ou éprouvé dans son âme et qu'il transporte ensuite dans les régions supérieures.

L'autre est un idéaliste pur, ne voyant le monde qu'à travers ses rêves et les portant aux limites du possible.

Partant de deux points opposés, ils ont marché l'un vers l'autre pour se réunir plus tard en une étroite amitié et en une action commune au culte littéraire qu'ils ont contribué à propager.

Ayant commencé l'un et l'autre par un coup d'éclat, leurs tendances leur ont permis dès lors de se mettre à la tête du mouvement national qui prit le nom de *Littérature d'assaut.*

Le drame des *Brigands* de Schiller est, comme *Werther,* le premier cri d'un cœur qui s'épanche et ouvre la voie à toutes les revendications du sentiment et de la société.

Dans les *Brigands,* deux frères sont en présence. L'aîné, Charles Moor, est l'enfant prodigue, caractère élevé et généreux ; le second, Franz, esprit égoïste et étroit, deux faces de la société trop divisée par les abus de l'époque.

Franz convoite l'héritage de la famille, fait bannir son frère qu'il accuse de tous les torts et de libertinage. Il hâtera la mort du père.

La révolte et l'action se transforment dans le cœur de Charles en un désir de vengeance contre la société tout entière, et pour l'accomplir, il n'hésitera pas devant l'offre du commandement d'une troupe de brigands.

« Meurtrier, brigand, s'écrie-t-il alors, le mot est lâché, et je foule aux pieds la loi. Les hommes ont étouffé pour moi l'humanité, lorsque j'en appelais à l'humanité : arrière donc toute sympathie et tout sentiment humain ! Je n'ai plus de père, je n'ai plus d'amour ; que le sang et la mort me fassent oublier que jamais quelque chose me fut cher ! Venez ! venez !... Oh ! je veux me donner une terrible distraction... C'est convenu, je suis votre capitaine, et heureux celui d'entre vous

qui surpassera les autres, qui sera le plus sauvage parmi les incendiaires, le plus cruel parmi les meurtriers; je vous le dis, il sera loyalement récompensé! »

Il sera le grand justicier; le pauvre, l'opprimé, l'homme juste n'ont rien à craindre de lui; mais on a rompu son cœur par d'indignes accusations, par les refus de l'orgueil, insensibles aux instances de l'humiliation et de la prière. « C'est incroyable, dit-il, c'est un rêve, une illusion! Une prière si touchante de la misère, de la tristesse, du repentir... Les bêtes féroces auraient fondu en larmes de pitié; les pierres auraient été émues, et pourtant on croirait, si je publiais le fait, que je forge une satire haineuse contre le genre humain, et pourtant... Oh! que ne puis-je faire sonner à travers la nature la trompette de la révolte, et ameuter contre cette engeance d'hyènes l'air, la terre et la mer. »

Cette pièce des *Brigands* est en quelque sorte le premier acte d'une *Trilogie* destinée à cette *irruption d'un assaut* littéraire et social :

Dans les *Brigands* l'assaut des droits de la paternité faussés par une préférence aveugle, dans le sein même de la famille;

Dans la *Conjuration de Fiesque*, l'assaut de la souveraineté du prince, du pouvoir politique sans liberté;

Dans *Intrigue et Amour*, assaut des rangs et des convenances sociales.

Ainsi, dans les hautes classes, nulle conscience, nul honneur; qu'une pensée généreuse s'y rencontre, elle sera aussitôt étouffée; la vraie grandeur est au bas de l'échelle; il n'y a qu'une partie saine dans l'humanité, mais elle ne s'appartient pas, elle est livrée aux caprices d'une autorité sans frein et aux convoitises d'une administration corrompue : telles sont les vérités que doit mettre en lumière la pièce de Schiller. Cette pièce porte sa date en elle-même; elle n'a pu être écrite qu'à la veille de la Révolution française, et elle prouve que la révolution était faite dans les esprits, non seulement en France, mais en Europe, avant qu'elle se traduisît par des faits. Schiller était l'interprète de son siècle, et un interprète d'autant plus éloquent qu'il signalait des abus dont il souffrait lui-même.

Ces assauts sont des œuvres de jeunesse. Les circonstances de la vie plus facile plus tard, l'amitié de Gœthe, à Weimar, en adouciront l'amertume; mais l'élan est donné et l'écho en est immense.

L'alliance de Gœthe et de Schiller devint pour eux une source

d'encouragement et d'émulation l'un par l'autre. Si Gœthe y fut rasséréné par quelques conseils éclairés et les éloges sincères de son ami, Schiller, de son côté, y puisa une perception plus exacte des phénomènes naturels et une ample provision d'idées neuves et d'aperçus historiques mieux condensés.

Guillaume Tell est le drame du pur patriotisme.

Le drame de *Wallenstein*, reproduit sous une autre forme le thème de la conjuration de Fiesque, l'ambition d'abord couronnée de succès et précipitée ensuite du faîte de sa grandeur. Schiller l'a peut-être développé outre mesure, dans une action lente et trop déclamatoire.

Citons-en pourtant une image bien poétique et d'une haute philosophie : « Les astres du ciel ne font pas seulement le jour et la nuit, le printemps et l'été ; ils ne marquent pas seulement au laboureur l'époque des semailles et des moissons : l'activité de l'homme est aussi une semence d'événements jetée dans les champs obscurs de l'avenir et livrée avec espoir aux puissances du destin... »

Cette semence ne devait pas porter partout les mêmes fruits. Selon les temps et nationalités, l'idée des revendications libérales, passée en France dans le domaine des faits et de la Révolution, restait en Allemagne dans le domaine de l'intelligence et de la poésie ; mouvement qui se produit dans la philosophie de Kant, Schelling, Hegel, etc.

La philosophie s'élargit et se complète par le sentiment de la nature, correspondant à l'intuition de l'essence même de la divinité.

Schiller était plus poète qu'artiste ; le fond, chez lui, l'emportait sur la forme. Il s'est peint lui-même dans une de ses dernières poésies, par ce voyageur qui marche sans cesse vers le soleil levant et qui espère atteindre enfin à la porte du ciel :

Le soir vint, puis vint l'aurore ;
Jamais, jamais, je ne m'arrêtai ;
Mais toujours se cachait devant moi
Ce que je cherche, ce que je veux.

Les monts se dressaient sur ma route ;
Des torrents entravaient mes pas ;
Je jetais un chemin sur l'abîme,
Un pont sur le torrent fougueux.

J'arrivai au bord d'un fleuve
Qui coulait vers l'orient.

Me fiant gaiement à ce guide,
Je me jetai dans son sein.

Et, bien loin, vers une vaste mer,
Me poussa le caprice de ses ondes.
Un vide immense s'étend devant moi :
Je ne suis pas plus rapproché du but.

Hélas! nul chemin n'y conduit.
Le ciel, au-dessus de moi,
Nulle part ne touche à la terre,
Et ce qui est là ne sera jamais ici.

Cette poursuite d'un but de plus en plus noble est le signe auquel se connaît le poète. Une marche concurrente et sympathique n'a pas cessé de relier les travaux de Gœthe et Schiller, une sorte d'affinité élective a resserré leurs tendances communes.

Le chant de la Cloche a été pour Schiller ce qu'a été pour Gœthe le poème d'Hermann et Dorothée, le sceau consacré d'une carrière vaillamment parcourue.

Pour le mieux comprendre, il faut s'en rapporter au témoignage de Mme de Wolzogen. Schiller assista, en 1788, à la fonte d'une cloche aux environs de Rudolstadt, et son imagination lui représenta aussitôt toute la série des événements où la cloche jouerait un rôle lorsqu'elle serait élevée dans les airs. Le poète décrit, dans dix strophes pareilles de huit vers, les différentes opérations de la fonte. Les intervalles du travail sont remplis par les réflexions du maître fondeur. Il faut d'abord que le mélange qui doit former le métal soit préparé avec soin, afin, dit le maître, que la cloche rende un son clair et pur, car elle accompagnera l'enfant nouveau-né à son premier pas sur la terre. Après le baptême elle annoncera la fête des fiançailles.

Le jour des noces, elle semble dire à l'homme que la plus belle moitié de sa vie est écoulée; mais plus tard elle s'associera à ses douleurs, comme elle s'est associée à ses joies; elle sonne le tocsin de l'incendie, le glas des morts.

Elle ne retentit pas seulement pour la famille, mais aussi pour la cité.

Elle marque l'heure du repos, quand la ville ferme ses portes et que la voiture chargée ramène les moissonneurs. Le maître fondeur a parcouru ainsi tout le cercle de la vie humaine. La cloche est fondue : il ne reste plus qu'à la retirer de son enveloppe. On peut briser le moule, quand le métal est formé; mais malheur si la matière en

fusion se délivre trop tôt et s'échappe en ruisseaux de flammes! Ainsi souvent, dans la société, les forces brutales et inintelligentes se déchaînent. Le maître baptise la cloche du nom de *Concorde* et souhaite que jamais elle ne sonne l'émeute, qu'elle soit toujours un gage de paix et de prospérité pour la cité :

« Que ce soit désormais sa mission, pour laquelle le maître l'a créée! Élevée au-dessus de l'humble vie terrestre, qu'elle se balance, voisine du tonnerre, sous la tente azurée du ciel, et qu'elle confine au monde des étoiles? Qu'elle soit une voix d'en haut, comme le chœur éclatant des astres, qui vont louant le Créateur et qui conduisent l'année parée de sa couronne! Que sa bouche d'airain ne soit consacrée qu'aux choses graves et éternelles, et que d'heure en heure, de ses ailes rapides, le Temps l'effleure dans son vol! Qu'elle prête une voix au destin! Que, n'ayant elle-même ni âme, ni sympathie, elle accompagne pourtant de ses vibrations le jeu variable de la vie! Et comme le son qui s'échappe de ses flancs retentissants vient expirer dans l'oreille, qu'ainsi elle nous enseigne que rien ne demeure et que toute chose terrestre s'évanouit! »

Cette échappée sur l'infini n'a-t-elle pas sa grandeur?

Un trait qui caractérise également les deux plus grands poètes de l'Allemagne, c'est la tendance à l'universalité! Cette idée domine tout l'ensemble des travaux de Gœthe et Schiller; elle explique ces excursions dans des régions plus ou moins voisines de la littérature proprement dite, ces études dans lesquelles leurs contemporains les accusaient de consumer inutilement les forces de leur génie ; elle explique Gœthe naturaliste, Schiller historien et philosophe.

Ce n'est déjà plus notre thème.

Un philosophe philologue nous y ramène, par cette *invocation à la Nature.* (Schlegel.)

LA FORÊT

Salut, forêt que j'aime tant! Lorsque le soir la cornemuse retentit dans le lointain, un souvenir réveille dans mon cœur une douce volupté.

Il y a des millions d'années, ô forêt! que tu es là debout dans ton impuissante obscurité, défiant tous les arts humains, et continuant à tisser ton vert feuillage.

Que la courbure de ces branches est vigoureuse! que ce hallier

est épais! La lumière étincelante du soleil qui se joue dans l'or peut à peine la traverser.

Les troncs robustes et élancés se dirigent vers le ciel, et les sucs de la terre tendent à s'élever vers la voûte azurée.

A travers le tissu des veines coule en secret un sang vivifiant, et la couronne de verdure s'épaissit quand arrive la chaleur du printemps.

Nature, ici je sens ta main et respire ton souffle; ton cœur pénètre le mien et l'oppresse, quoique nous soyons amis.

Alors, ô sombre forêt! je me souviens que, dans les temps antiques, le fils de la Liberté se plaisait dans la nuit, et je songe aux pensées qui occupaient son âme.

Tu servais aux anciens de maison et de forteresse; jamais le cri de l'ennemi ne parvint jusqu'à cette tente de verdure; là le monde était encore libre.

Il y a une grande largeur dans cet élan vers la nature et en même temps un cri de liberté.

Uhland s'en inspire également, mais la note moins magistrale est aussi plus tendre et son cadre plus adapté à la nature en fête.

C'est pourquoi il est plus populaire en Allemagne. Il chantait volontiers les métiers, les corporations, le compagnonnage, les artisans voyageurs et poètes. Il ennoblit les peines d'amour les plus vulgaires, comme nous le voyons dans cette ballade de *Marie la Faucheuse* :

« Bonjour, Marie! Déjà de si bonne heure éveillée et active? Toi, la plus honnête des jeunes filles, l'amour ne te rend point paresseuse. Eh bien, si d'ici trois jours tu m'as fauché cette prairie, je ne pourrai pas dès lors te refuser pour époux mon fils unique. »

Ainsi l'a dit le riche fermier; combien Marie sent battre son cœur plein d'amour! Une vie nouvelle et vigoureuse pénètre dans tous ses membres : comme elle brandit sa faux, comme elle abat l'herbe autour d'elle!

Le soleil de midi est brûlant; les faucheurs sont épuisés dans la plaine; ils cherchent la source pour se ranimer et l'ombre pour sommeiller. Les abeilles bourdonnantes travaillent encore dans les champs torrides : Marie ne se repose pas; elle rivalise d'activité avec elles.

Le soleil descend à l'horizon; on entend retentir les cloches du soir. Ses voisins ont beau lui crier : « Marie, tu en as assez fait pour

aujourd'hui ! » Les faucheurs, le pâtre et les troupeaux ont beau se retirer : Marie, elle, aiguise sa faux pour se remettre à l'ouvrage.

Déjà tombe la rosée ; déjà brillent la lune et les étoiles; les herbes fauchées dégagent leur parfum ; le rossignol chante dans le lointain; Marie ne désire pas se reposer; elle ne désire point prêter l'oreille, sans cesse elle fait bruire sa faux vigoureusement brandie.

Elle continue ainsi du soir au matin et du matin au soir, se nourrissant d'amour et s'abreuvant d'une bienheureuse espérance : le soleil se lève pour la troisième fois, et la besogne est achevée.

Là-bas, vous pouvez voir Marie debout et versant des larmes de bonheur :

« Bonjour, Marie! Eh! que vois-je? Comme tes mains ont été actives! Déjà ma prairie est fauchée! Je veux, en récompense, te payer richement. Quant au mariage... tu as pris trop légèrement au sérieux ma plaisanterie, je le vois : un cœur qui aime est toujours dupe de sa folie!... »

Il dit et s'en va ; mais la pauvre Marie sent son cœur se glacer, et ses genoux tremblants se dérobent dessous elle. Sa voix se perd ; le sentiment et la raison s'évanouissent ; c'est ainsi qu'on la retrouve, la faucheuse, là-bas au milieu des herbes.

C'est ainsi qu'elle vécut encore bien des années, muette et comme morte : un peu de miel, voilà son unique nourriture.

Ah! préparez-lui une tombe dans le pré le plus fleuri; jamais, non jamais il n'y eut une faucheuse aussi aimante !

La *Fille de l'hôtelière* (du même) est plus dramatique.

Trois compagnons avaient passé le Rhin et s'étaient rendus chez une hôtelière:

« Dame hôtesse, avez-vous bonne bière et bon vin?
Qu'avez-vous fait de votre fillette? »
— Ma bière et mon vin sont frais et clairs.
Sur une civière est couchée ma fille. »
Et ils entrèrent dans la chambre :
Elle était là, étendue dans un cercueil noir.
Le premier écarta le linceul
Et la contempla d'un air attristé :
« Ah! que ne vis-tu encore, belle fille,
De ce moment, je voudrais t'aimer ! »
Le second la recouvrit du linceul,
Et se détourna, et sanglota :
« Hélas ! te voilà couchée dans ton cercueil !

Et je t'avais aimée pendant tant d'années! »
Le troisième, à son tour, releva le linceul,
Et la baisa sur sa bouche si blême :
« Je t'aimai toujours, et je t'aime maintenant encore,
Et je t'aimerai pour l'éternité! »

Dans ce premier choix de poésies allemandes j'ai voulu surtout mettre en relief le caractère populaire de la plupart, et, dans quelques autres, la propension, chez leurs poètes modernes, à s'inspirer du sentiment de la nature.

Ce sentiment de la nature a poursuivi en Allemagne une carrière féconde où abondent les œuvres qu'il a suscitées.

Cette manière de sentir et de peindre le monde extérieur est maintenant commune aux diverses nations du monde civilisé depuis qu'elles sont mélangées dans un cosmopolitisme intellectuel et scientifique.

D'autres, toutefois, ont préféré l'éclat d'une sauvagerie forcée.

Cet autre poème de Bechstein est empreint d'une farouche énergie.

LES BOHÉMIENS

Le gendarme chevauche vers le bois,
Armé de son sabre et de sa carabine.
Il cherche les vagabonds,
Mais il n'en a pas encore trouvé;
Le gendarme les cherche bien.
Là-bas, sous le hêtre, reposent
Un homme, deux femmes et un enfant.
Leur peau est brune et cuivrée;
Assurément, ce sont des bohémiens!
Le gendarme presse son cheval.
« Je vous attrape donc enfin, vauriens!
Suivez-moi sur-le-champ
A la ville, au bureau du prévôt,
Noire engeance de voleurs! »
Crie aussitôt le gendarme.
L'homme saisit son fusil,
Les joues rouges de colère.
Deux coups partent, deux balles sifflent...
Un seul homme est tombé :
Le bohémien nage dans son sang.
Les femmes brunes se lamentent à grands cris
Et s'arrachent les cheveux.

« Malheur à toi, assassin !
Que la malédiction de l'enfer t'écrase ! »
Le gendarme ne se trouble pas pour cela.
Il les laisse crier et maudire,
Il les attache à son cheval
Pour les conduire à la prévôté.
L'enfant court après en pleurant,
Les pieds ensanglantés.
Le gendarme en prend pitié,
Il n'a pas besoin du sang de l'enfant.
D'un air compatissant, il enlève l'enfant
Sur le dos du cheval :
« Allons, chevauche ! rejeton de bohémien ! »
Bientôt les femmes font signe à l'enfant
Et lui jettent un poignard ;
Celui-ci rassemble toutes ses forces
Et enfonce le poignard jusqu'à la garde,
En un clin d'œil, dans le corps de l'homme.
Le cavalier tombe de cheval :
C'en est fait de lui.
Les femmes sautent auprès de l'enfant
Et mettent le cheval au grand galop :
Personne jamais ne les a revus.
En mémoire du fait, une croix a été gravée sur le hêtre.
Quiconque s'intéresse aux vieilles histoires
Peut aller voir cette croix :
Elle est encore visible aujourd'hui.

Ce sombre tableau marque bien l'un des côtés de la brutalité tudesque dont Henri Heine, esprit très fin, ne s'est pas toujours départi.

Henri Heine, naturalisé Français par ses œuvres, est l'un des écrivains contemporains qui ont eu le plus d'influence sur l'évolution de la littérature moderne.

Il a su discerner dans la poésie allemande l'exagération nébuleuse qu'il traitait de *Teutomanie,* qu'il a poursuivie de ses railleries; son scepticisme a envahi ses essais romantiques, et ses tableaux modernes, souvent très accentués, sont frappés au coin d'une juste appréciation, légèrement ironique à la surface, profonde en général.

Son rôle international nous échappe, mais je citerai ici une de ses œuvres, qui indique un tempérament très *humoristique.*

LE NÉGRIER

Le capitaine du navire *Mynher*, van Kock, est assis dans sa cabine, occupé à faire ses comptes. Il a calculé le prix du chargement et les bénéfices probables.

« La gomme est bonne, le poivre est bon, j'en ai trois cents sacs et trois cents tonneaux. J'ai aussi de la poudre d'or et de l'ivoire; mais la marchandise noire est ce qui vaut le plus.

« J'ai six cents nègres que j'ai acquis par échange, et presque pour rien en vérité, aux bords du Sénégal. La chair est ferme, les nerfs sont tendus; on dirait du bronze bien coulé.

« En échange, j'ai donné de l'eau-de-vie, des perles de verre, des instruments d'acier. J'y gagnerai huit cents pour cent, si la moitié seulement reste en vie.

« Oui, s'il me reste seulement trois cents nègres dans le port de Rio-Janeiro, la maison Gonzales Perreiro me comptera cent ducats par tête.

« Tout à coup *mynher* van Kock est arraché à ses méditations. Le chirurgien du navire entre dans la cabine, M. le docteur van der Smissen. »

C'est une figure sèche et mince, le nez plein de rouges verrues.

« — Eh bien! Esculape naval, crie van Kock, comment vont mes chers noirs? »

Le docteur le remercie de son intérêt et dit :

« Je venais vous annoncer que la mortalité cette nuit a considérablement augmenté.

« Il en mourait l'un dans l'autre environ deux par jour. Aujourd'hui il en est mort sept, quatre hommes et trois femmes. J'ai inscrit aussitôt les pertes sur le registre.

« J'ai examiné minutieusement les cadavres, car souvent les coquins font les morts, afin qu'on les lance dans les flots.

« Je leur ai enlevé leurs chaînes, et, selon mon habitude, j'ai fait jeter les corps à la mer ce matin au point du jour.

« Aussitôt les requins s'élancèrent du sein des vagues; ils arrivaient par bataillons, ils aiment tant la chair noire! Ce sont mes pensionnaires.

« Ils suivaient la trace de notre navire depuis que nous avons quitté la côte. Les scélérats flairent l'odeur des cadavres avec des narines de gourmet.

« C'est tout à fait comique de les voir happer les morts. Celui-ci

croque une tête, celui-là une jambe, les autres avalent les lambeaux de chair.

« Quand tout est dévoré, ils se trémoussent joyeux autour des flancs du navire et me regardent avec de grands yeux de verre à fleur de tête comme s'ils voulaient me remercier du déjeuner. »

Van Kock en soupirant lui coupe la parole :

« Comment adoucir le mal? Comment arrêter le progrès de la mortalité ?

Le docteur répond :

« Beaucoup de noirs sont morts par leur faute : c'est leur mauvaise odeur qui a corrompu l'air de leur prison sous le pont.

« Beaucoup aussi sont morts de mélancolie, parce qu'ils s'ennuyaient à périr. Un peu d'air, un peu de musique et de danse suffira pour guérir le mal. »

— Bon conseil! s'écrie van Kock. Mon cher Esculape naval est sage comme Aristote, le précepteur d'Alexandre.

« Le président de la Société pour le perfectionnement des tulipes, à Delft, est un très habile homme; mais il n'a pas la moitié de votre esprit.

« Vite de la musique! de la musique! Je donnerai un bal aux noirs sur le pont, et gare à celui que la danse n'amusera pas! Nous le régalerons de coups de fouet. »

II

Du haut de la voûte bleue du ciel, des milliers d'étoiles regardent, toutes brillantes de désir, comme de grands yeux intelligents, comme des yeux de belles femmes.

Elles regardent en bas vers la mer, couverte au loin des vapeurs pourprées du phosphore. Les vagues murmurent voluptueusement.

Aucune voile ne flotte sur les mâts du navire négrier. Il est comme dépouillé de ses agrès; mais des lanternes brillent sur le pont à l'endroit où s'ébattent la musique et la danse.

Le pilote joue du violon, le cuisinier souffle une flûte, un matelot bat du tambour, et le docteur sonne de la trompette.

Environ cent nègres, hommes et femmes, poussent des cris de joie, et sautent et gambadent comme des fous. A chacun de leurs mouvements, les chaînes résonnent en cadence.

Ils broient sous leurs pieds les planches avec des sauts d'enragés, et mainte belle noire entoure voluptueusement de ses bras le corps nu de son compagnon. — A travers ce vacarme retentit plus d'un gémissement.

Le garde-chiourme est maître des plaisirs et stimule à coups de fouet les danseurs fatigués et les excite à la joie.

Et *tiara-tiara!* et *dumdum-dumdum!* Le tapage attire du fond des flots les monstres de la mer, endormis de leur stupide sommeil.

Encore engourdis, ils arrivent; ce sont des requins, des centaines de requins; ils lèvent les yeux vers le navire et restent tout ébahis d'étonnement.

Ils se sont cependant aperçus que l'heure du déjeuner n'était pas encore venue; ils bâillent et ouvrent leur gueule jusqu'au fond; leurs mâchoires sont plantées de dents pointues comme une scie.

Et encore *tiara-tiara!* et *dumdum-dumdum!* La danse ne s'arrête pas? Les requins, d'impatience, se mordent eux-même la queue.

Je crois qu'ils n'aiment pas la musique comme beaucoup de leurs pareils. Ne te fie à aucun animal qui n'aime pas la musique, dit le grand poète d'Albion.

Et *tiara-tiara!* et *dumdum dumdum!* La danse va toujours. Mynher van Kock est assis près du grand mât et il joint les mains en priant.

« Pour l'amour du Christ, épargne, Seigneur, la vie des pécheurs de peau noire! S'ils t'ont offensé, tu sais qu'ils sont aussi bêtes que des bœufs.

« Épargne leur vie au nom du Christ qui est mort pour nous tous, car, s'il ne m'en reste pas trois cents à Rio-Janeiro, j'aurai fait une mauvaise affaire. »

Il y a dans ces différents morceaux et d'autres encore un certain fond de férocité de race qui s'exalte davantage encore lorsqu'il atteint la fibre patriotique.

Aussi je m'arrêterai dans mes citations, dans ce sens.

Laissant de côté l'esprit de système, nous rencontrons chez Kerner, de Souabe, la caractéristique des tendances de la poésie romantique.

« Où dois-je porter mes pas, moi voyageur étranger, pour trouver, ô bons Souabes, votre école poétique?

— Étranger voyageur, je vais te le dire volontiers. Traverse ces prairies éclairées; entre dans le bois sombre où se dresse le sapin, le grand arbre qui un jour, mât robuste, voguera sur la mer; où, de branche en branche, saute en chantant le joyeux essaim des oiseaux; où le chevreuil avec ses yeux brillants regarde à travers le sombre hallier; où le cerf élancé se pose sur le roc de granit. Sors

ensuite de l'épaisseur du bois, dans les champs où, sous un rayon doré, les collines couvertes de pampre accueillent ton regard, dans la vallée du bleu Neckar; où la moisson d'épis dorés flotte et ondoie comme une mer, tandis qu'en haut dans le ciel bleu l'alouette chante son hymne joyeux; où le vendangeur, où le moissonneur font retentir de leur refrain la montagne et la plaine. C'est là qu'on trouve l'école des nobles Souabes, et leur maître s'appelle — la Nature. »

Voilà bien le mot de la fin de la poésie allemande se résolvant dans le sentiment de la nature.

Les noms de Gœthe, de Uhland, de Heine, sont au moins égalés, sinon surpassés, par ceux de Lamartine et Victor Hugo, qui sont nôtres.

Les uns et les autres peuvent faire espérer une action et des sentiments moins violents, dans lesquels la force intellectuelle reprendra son illustration et sa dignité.

La Poésie et l'Art y gagneront certainement.

L'influence de la grande peinture italienne s'est fait sentir en Allemagne plus tard encore que dans les autres pays européens; c'est pourquoi elle nous semble avoir été plus préjudiciable qu'utile à l'art allemand qui s'est, au contraire, si largement développé dans l'art du Nord, par Rubens et Rembrandt.

Gœthe, qui lui-même avait déjà subi cette influence et qui connaissait les œuvres des artistes de cette époque, ne s'est pas trompé sur leur mission rénovatrice. On rapporte que l'illustre auteur de *Faust* conduit dans sa vieillesse devant la collection gothique des frères Boisserée, et pressé de dire son avis sur ces incurables de l'art allemand, s'écria avec un soupir : « Je vois bien le bouton, mais où est la fleur? »

Ce mot de Gœthe est juste et profond; je voudrais essayer de l'analyser.

Se plaçant devant un choix réel des grands maîtres allemands de ces derniers temps, on ne peut pas certainement leur refuser un talent hors ligne. — Frédéric Owerbeck, Pierre Cornélius, etc.

Mais quelle ligne ont-ils adoptée?

La pitié profonde, l'impulsion vers la foi?

Ici la puissance et la majesté de l'œuvre est écrasée sous l'idée, et, comme le dit H. Taine, l'idée se révèle par une prétention hors mesure. Où est le plaisir, la sensualité de l'œil? L'œil en effet cherche où se reposer et ne rencontre qu'un linéament doctrinal et abstrait, une recherche vaine dans l'Absolu qui s'enfuit.

Les temps sont changés, l'art ne vit plus d'emprunt, il veut vivre par soi-même, sans se laisser envahir par une esthétique étrangère.

Nos expositions récentes nous ont montré des œuvres allemandes qui, revenant à la vérité pittoresque, au fond humain et naturel, sont en même temps revenues à leur temps et sont rentrées dans le sentiment de leurs pays.

Kaulbach et Knauss, de Dusseldorf; Hiloty, Adam, Horschelt, Lier, Limbach, de Munich, etc., etc.

Les œuvres de Matejko, Mackart et de Munkacsy élèvent l'Autriche-Hongrie à une très haute valeur empreinte du réalisme actuel. Elles gagneront sûrement à être appréciées par un esprit moins exclusif, à l'égard d'une nation rivale qui a sa grandeur artistique et personnelle.

Faisant maintenant retour en arrière, j'aborderai l'art des Pays-Bas qui, tant par sa situation que par ses origines et aptitudes, procède surtout de l'art germanique.

CHAPITRE III

L'ART DANS LES PAYS-BAS

Le sens du développement de l'art flamand, c'est le travail.

La tristesse de la nature, la solitude dans un pays humide et pluvieux resserre le bonheur de l'intimité, éclaire le foyer, rendant plus chère la vie de famille, les travaux, les repos communs.

La famille, le foyer, c'est l'amour, a dit Michelet, et c'est aussi le nom d'amour ou d'*amitié* que les Flamands donnaient à la famille de choix, à la grande confrérie ou commune.

La vraie cathédrale du peuple, c'est la maison de ville, la maison de l'amitié, la halle immense qui gardait les trésors des métiers, le comptoir des comptoirs, l'atelier des ateliers, comme son beffroi réunissait les cloches du quartier, les voix des confréries, les appels de la justice, de défense commune et de l'incendie, le guet du salut.

L'art des Pays-Bas se déduit de lui-même, sous ses fastes historiques, sans qu'on puisse lui assigner aussi nettement que pour les autres nations la marque même de l'histoire, en raison de ses fluctuations provenant de l'extérieur.

En dehors de la nature du sol qui est toute spéciale, une seule observation peut être présentée sur sa littérature et ses arts.

La Hollande a toujours été l'objectif des esprits libres.

Rembrandt et Gérard Dow peignent comme écrivent Erasme et Grotius.

Les Flandres se prêtent plus facilement aux conditions et influences étrangères. C'est un terrain neutre par sa nature même et par ses origines, terrain fertilisé par le sentiment de l'art, par la sensualité de ses tendances et appétits. Van Eyck, Rubens peignent comme ils sentent.

Le caractère national des Pays-Bas se lit si exactement dans la peinture flamande et hollandaise qu'il est inutile d'y insister.

Un mot de M. H. Taine résume la nature de leur talent : « S'accommoder par patience et réflexion aux lois de la nature physique et de la nature humaine, et au lieu d'aller à l'encontre, en profiter. »

La pleine floraison de cette branche de la souche germanique se

développe en une liberté complète quand les circonstances historiques lui sont devenues favorables.

La haute signification de l'école flamande, dit très bien M. Waagon (*Manuel d'histoire et de peinture*), provient de ce que cette école, libre de toute influence étrangère, nous révèle le contraste des sentiments de la race grecque et de la race germaine, les deux têtes de colonne de la civilisation dans le monde ancien et dans le monde moderne. En regard de l'idéal et de la tendance des Grecs à tout personnifier, les Flamands cherchaient à rendre les objets tels qu'ils les avaient vus; c'est ainsi qu'ils créèrent une école réaliste, une école de paysage.

La Hollande a le don de la sagesse, de la mesure ; c'est une civilisation saine parce qu'elle est naturelle.

Parmi toutes les villes du Nord, Bruges était la première par l'étendue de ses relations, par l'immensité de ses productions. Cette opulente cité occupe dans l'histoire des arts une place analogue à celle que Florence a eue en Italie.

L'école de Bruges a exercé une influence immense sur toutes les écoles de l'Europe et même sur celles de l'Italie; mais la ruine de la ligue hanséatique a entraîné le déclin rapide de Bruges dont l'importance est passée à Anvers et à Bruxelles ; en même temps que l'art se développe en Hollande dans les villes de Leyde, Harlem et Amsterdam.

La cité en général est favorable à ce développement et dans les Pays-Bas, comme en Italie, la cité est la base des meilleures conditions artistiques.

L'école de Bruges à son origine est déjà empreinte d'un profond naturalisme. Les noms de Van Eyck et de Memmling ou Hemling se présentent les premiers dans l'histoire de l'art flamand. Ils procèdent l'un et l'autre du sentiment de vérité, du spectacle de la nature, pour s'élever à une conception qui est à la fois réaliste par le sujet, spiritualiste par la pensée.

Ce sont bien là les qualités qui distinguent la *Vierge au Donateur*, de Van Eyck, que nous avons au Louvre. Le cadre est assez restreint; mais il est impossible de rendre avec une plus grande vérité le docteur ou *commettant* qui préside au couronnement de la Vierge, l'attitude de la Vierge pure, le corps souple de l'enfant. Les figures ont un cachet de vérité et de bonhomie qui éloignerait un peu l'application à un sujet simplement religieux, mais la Vierge sans la cou-

ronne de perles qui la divinise n'en a pas moins une expression d'ineffable candeur. Dans le fond du tableau une échappée sur un paysage flamand nous ramène à la nature extérieure. L'autre illustration de la ville de Bruges est le peintre Hans Hemling, dont on conserve une précieuse collection de miniatures, dans l'hôpital Saint-Jean, faites pour la châsse de sainte Ursule. Il faut voir cela à la loupe pour juger d'une foule de détails, et portraits du XVIe siècle : édifices, paysages, costumes, armures, tout est de son époque. Ursule et son armée virginale sont de belles filles flamandes, blondes, fraîches, gracieuses, élégamment parées, modèles des jeunes femmes d'une ville riche, bien peuplée, et qui comptait la beauté parmi ses titres de gloire : *Formosis Bruga puellis.* Également l'*Adoration de la Vierge* qui est au Louvre peut donner une idée de la valeur de cet artiste. A l'exemple de Jean Van Eyck, il s'est plu à célébrer la Vierge glorieuse et à agenouiller aux pieds de son trône de brocart les donateurs et leurs familles : Jacques Floreins, riche marchand bourgeois, sa femme et leurs dix-neuf enfants.

La peinture flamande en général ne craignait pas cette extension de son sujet.

La *Décollation de saint Jean-Baptiste* à l'hôpital de Bruges montre une autre face très énergique de son talent. Cette composition est d'un réalisme que nous pourrions presque dire exagéré sans cette suave figure de la suivante qui reçoit la tête du saint sur un plat qu'elle a quelque peine à soutenir, tandis que, dans le fond, on aperçoit la salle du festin où Hérodiade attend son sinistre présent. L'expression du bourreau est d'une atrocité épouvantable.

L'école d'Anvers prend ensuite, sur toutes les autres écoles flamandes, un tel degré de supériorité, que celles-ci viennent s'y confondre et s'y réunir.

Elle commence par un simple batteur de fer, Quintin Metzys ou Massys (vers 1469-1531). On l'appelle communément le *maréchal d'Anvers*, parce que, en effet, et par amour, dit-on, il se fit de forgeron peintre, comme à Naples le Zingaro s'était fait peintre, de chaudronnier ambulant.

Nous avons de lui, au Louvre, une *Descente de croix*, très intéressante comme sentiment de l'époque ; le Christ est bien compris. Toutes les autres figures bien frappées de l'expression à rendre ; l'homme qui porte le Christ dans ses bras, le vieillard qui a retiré sa couronne d'épines, l'apôtre qui reçoit sur ses genoux la Vierge prête

à défaillir, et par-dessus tout la Madeleine, la femme agenouillée qui, dans l'attitude de pieuse désolation, le corsage de sa robe entr'ouvert, porte la main sur sa poitrine, peu protégée par l'ampleur du vêtement. Tout cela est à la fois naïf, tendre et charmant.

Le *Banquier* est un intérieur absolument vrai et saisi avec tact. Le banquier compte et soupèse chacune de ses pièces d'or, à côté de sa jeune femme qui partage son attention à l'endroit de ses comptes, d'un grave intérêt pour eux. Les pièces ruissellent, les poids reluisent dans leur jeu de lumière progressif; tous les objets déposés sur la table resplendissent du plus vif éclat : vase de cristal, verrière peinte et livre d'heures à enluminures des plus riches; c'est un travail d'une fine exécution et d'un goût merveilleux.

Le *Forgeron* d'Anvers, dont la vie est peu connue, est un des peintres du temps dont les romanciers ont le plus parlé. Il est certain d'ailleurs qu'il a encore exagéré le naturalisme des maîtres brugeois.

Comme les Allemands, les Flamands allaient demander à Florence et à Venise des leçons et des modèles, et, revenant dans leur pays, « essayent de mêler l'idéalisme de l'Italie au réalisme de Flandre, et préparent ainsi la grande école flamande que couronnèrent Rubens et ses disciples, continuel échange de procédés matériels d'abord, puis du sentiment spiritualiste ». (L. Viardot.)

Parmi ces voyageurs, Jean Gossaert, de Maubeuge, dit Mabuse, marque par cette alliance des deux nations le caractère de la seconde époque de l'art flamand.

Un portrait de Jean Carondelet, qu'il a au Louvre, est la perfection du genre. Il est étonnant de vérité et de recueillement sans aucune ostentation ; les mains sortent positivement de la toile; la fourrure de son vêtement est à toucher du doigt.

Il y a là la trace de l'empreinte réaliste.

La nombreuse famille des Breughel vient ensuite unir le goût du fantastique au naturalisme inné dans le génie flamand.

Le vieux Breughel a reçu le nom de Pierre le *Drôle*, parce qu'il aimait à représenter des scènes burlesques. Breughel d'Enfer, son fils, a peint souvent des scènes fantastiques et des incendies. Léon Breughel, dit de *Velours*, à cause de son goût, est surtout un très habile paysagiste. Je ne parlerai que du premier en ce moment.

Breughel le vieux ne montre au Louvre que deux délicieux petits

cadres, *le Village, la Fête rustique,* dont les paysages sont traités de main de maître, et les scènes flamandes, à la façon de Téniers.

Mais il a au musée de Vienne deux œuvres très remarquables que l'on ne peut passer sous silence : *le Massacre des Innocents*, étrange fourmillement de monde, peuple et soldats, éparpillés dans la neige;

Le Banquet de noces vous convoque à un festin complet de la famille flamande, sujet imité depuis par van Steen.

On voit bien par là le point de contact des deux écoles.

Si l'école flamande a été, en quelque sorte, l'école initiatrice, l'école hollandaise l'a plus tard fixée et affermie.

La supériorité politique des sept provinces unies devait entraîner cette originalité artistique des œuvres hollandaises, tout en conservant entre elles un lien congénère.

Il y avait donc un art flamand au XVe siècle. L'esprit de la Renaissance l'a pénétré par les prédécesseurs de Rubens ; elle l'a envahi au temps de Rubens.

C'est en Rubens que viennent se résumer les brillantes qualités que nous avons vues se développer chez les Flamands de transition.

Il y a dans son œuvre une luxuriance de chairs palpitantes, une richesse de floraison vivante, saine et frémissante, un élan et un abandon des mouvements libres dans tous ses types réels et souvent brutaux, une splendeur d'étoffes drapées et lustrées, un chatoiement de lumières qui prend tous les reflets de la pourpre et de la soie.

Son œuvre répond au complet épanouissement du pays affranchi de la domination espagnole.

Sa *Descente de croix,* que l'on ne peut omettre quand il s'agit de Rubens, forme une conception dont l'idéal est suffisamment ressenti par tous, contrairement à une allégation bien vaine et peu fondée.

Faite pour payer à la confrérie des arquebusiers d'Anvers un terrain dont Rubens avait besoin pour agrandir sa maison, la *Descente de croix* est le panneau central d'un vaste triptyque offrant sur les deux volets la *Présentation de Marie* et la *Présentation de Jésus.* On ne peut accuser Rubens d'avoir fui son sujet ; ses accessoires sont le complément de sa vaste composition.

Celle-ci est une grande scène, de grand caractère, d'une entente sévère et d'une grande élévation, d'une sagesse et d'un calme profonds au milieu d'un mouvement énergique, empreint de noblesse non moins que de fougue et d'emportement.

La composition se recommande par la plus parfaite unité. Tout se meut autour d'un centre, le corps de Jésus, corps merveilleux, divin, mais bien lourd en son abandon, bien mort, et conservant pourtant une dignité qu'on peut bien appeler majesté d'adoration. Le saint Jean en manteau rouge, qui, fièrement campé, soutient les restes inanimés du Sauveur; la Vierge, absorbée par sa profonde douleur; Madeleine enfin, dont les pleurs augmentent la grâce et la beauté, forment au pied de la croix un admirable groupe.

Cette composition est si parfaitement conçue dans sa donnée religieuse, que tous les tableaux du même genre s'y sont référés au moins pour l'ensemble.

Il est vrai que la *Sainte Famille* réunie au pied de l'autel est toute sa famille elle-même, — la famille de Rubens. — Saint Georges le guerrier est Rubens lui-même; saint Jérôme, son père; le Temps, son grand'père; un ange, son plus jeune fils! Marthe et Madeleine, la femme qu'il avait eue et celle qu'il avait encore, une demoiselle Lunden, immortalisée sous le nom de *Chapeau de paille*. Voyez la profanation!

La famille d'un artiste! Comme si l'artiste n'était pas obligé de prendre ses modèles quelque part. Le plus près est le mieux.

Il a usé largement de la permission dans le portrait intime de sa femme Hélène Fourment, portrait dit à la *Petite pelisse*. C'est une beauté luxuriante, vue presque en son entière nudité par le peu de respect du vêtement qui devrait la protéger. Cette femme est la vivante incarnation de son type féminin; il l'a représentée, devinée et même entrevue en esprit avant même qu'il l'ait épousée; on ne peut pousser plus loin la divulgation, pour ne pas dire la vulgarisation, après la possession.

Cette même impression naturaliste se décuple dans le tableau de *Castor et Pollux enlevant les filles de Lucippe;* le rapt de l'une et de l'autre s'accomplissant dans un enlacement de contours, dans un mouvement de chairs roses et colorées qui troubleraient les plus austères préconisants de l'art pur.

Le *Combat des Amazones* a également donné à Rubens une belle occasion de peindre une foule de corps de femmes dans des attitudes passionnées et actions tumultueuses, qui donneraient le vertige de la sensualité.

L'école du pur *naturalisme*, comme l'école *des coloristes* exclusifs, se recommandent également de Rubens.

Il est le porte-drapeau de l'école flamande qu'il personnifie, en y alliant ses propres qualités d'imagination, de *furia* et d'invention.

Toutefois sa gloire, consacrée de son vivant, lui a suffi, sans qu'il prétendît à cet honneur posthume de représenter des doctrines exclusives ou aventurées.

Voyons maintenant, au Louvre, les œuvres officielles et autres de Rubens.

Pour commencer par une œuvre empruntée à l'Ancien Testament, je citerai d'abord *la Fuite de Loth.*

Ce tableau est plein d'une vie plus franchement animée que scrupuleusement religieuse, mais nous nous arrêterons d'autant moins à ce reproche que les scènes de la Bible ne comportent pas la même rigueur que celles du Nouveau Testament. De plus, c'est de peinture qu'il s'agit, ici et toujours, dans cette étude, et non pas des exigences de la foi. Nous pouvons le dire une fois pour toutes.

Quoi qu'il en soit, dans cette composition, les anges conducteurs sont de véritables esprits de tentation. A leur côté, Loth conserve plus d'énergie que de véritable piété ; mais la femme de Loth, au contraire, est bien la femme pieuse, faible et douce qui se retournera dans la seule crainte de voir ses filles oublier les prescriptions angéliques et divines.

Les deux filles sont de belles et robustes Flamandes que rien ne pourra arracher à leur curiosité. Les démons ou furies vengeresses planent dans le ciel, armés des feux exterminateurs. Tout cela peint avec une variété de tons et une vigueur absolument tranchée.

Ces mêmes Flamandes, filles de Loth, nous les retrouvons dans un paysage un peu trop arcadien, *l'Arc-en-ciel.*

Comme paysage, c'est du moins plus qu'une belle étude, mais un véritable tableau représentant un des aspects variables de la nature bien comprise.

La ferme qui domine le paysage est ample et développée, et située sur une petite éminence au-dessus d'une rivière traversée d'un pont antique ; sur la rive opposée, les bergers et bergères se reposent en laissant paître leurs moutons, sous l'abri d'un petit bois touffu et propice aux ébats.

Tityre tu patulæ... etc.

Les collines qui s'élèvent au loin forment une opposition légère et vaporeuse avec la fermeté des premiers plans. C'est également en

avant du tableau que s'amoncèlent les gros nuages dont les rayons solaires dégagent *l'Arc providentiel.*

Marie de Médicis de la salle Lacaze est resplendissante de prestige et de coloris, sous les attributs de la Paix et de l'Abondance. Laissant en dehors la peinture officielle, splendide en toutes ses parties, nous arrivons à la *Kermesse.*

La *Kermesse* confine au naturalisme complet. Les groupes de danseurs, dans un riant paysage, au seuil d'une auberge, au bord d'une eau tranquille clairsemée de feuillages et de fleurs, se détachent en gaies couleurs, et parmi ces groupes, deux ou trois couples ont la verdeur de la jeunesse. D'autres sont ignobles et avinés.

Le fourmillement de ces joyeux compagnons et franches luronnnes forme un enchevêtrement de torses, de bras, de jambes, de têtes, de chairs nues d'où débordent la vie, la joie, l'ivresse, le plaisir brutal et la rudesse du paysan. La danse les porte aux gestes les plus insolents, aux actes et attouchements les plus grossiers dans leur veine de franche bestialité, dans le gras épanouissement de la chair en ripaille.

C'est du réalisme en rut.

A distance, toutefois, on peut avoir l'illusion d'une scène champêtre corsée, mais claire et joviale.

L'art en est accusé et largement coloré.

Il a fait école.

Cette école a ses titres nationaux.

La peinture est une sensualité, mais elle est aussi une vérité, et l'artiste flamand n'est point rebuté par les trivialités et les irrégularités de la vie.

Aussi, quels que soient l'éclat du coloris et la force du talent prodigués dans les œuvres de Rubens, on comprend cette critique du poète anglais :

« Jamais de la vie, dit lord Byron, je ne fus si dégoûté qu'en Flandre de Rubens et de ses éternelles femmes et de son infernal éclat de couleur. » — *Le Shocking anglais.*

C'est l'abus du réalisme.

Cette glorification de la chair s'était imposée déjà en Italie et à Fontainebleau, mais avec une décence relative, avec grâce et esprit, dissimulée sous les formes décevantes de l'imitation des sculptures antiques. C'était alors une résurrection ; en Flandre, elle s'épanouit sans ménagements.

Deux élèves de tempérament différent ont suivi les traces de Rubens et ont illustré l'école flamande.

Le même naturalisme se signale chez Jacques Jordaëns, premier en date, qui a suivi la voie réaliste sans l'élever davantage.

Le talent de Van Dyck porte la peinture à une grande noblesse d'expression; c'est un talent de même ordre que celui du maître, mais d'un mode différent.

Ces deux peintres sont suffisamment représentés au Louvre pour les reconnaître et les distinguer.

De Jordaëns, je ne citerai que ses deux tableaux principaux :

Concert après le repas. Ici, voilà bien la famille flamande en gaieté après boire. La vieille répète la chanson du joueur de cornemuse placé en arrière de la table. Le maître du logis la fredonne entre deux verres.

La belle Flamande, la ménagère heureuse, sourit, avec son enfant sur ses genoux, qui essaye, lui aussi, sur un pipeau, le refrain répété.

Tout cela est heureux, plein de jovialité et de santé et peint dans une belle note gaie, franche, et suffisamment claire et nette.

Le Roi boit! est le même thème d'un repas joyeux, animé, dans le bonheur de vivre et l'entraînement de la bonne chère, aux cris et flonflons poussés à la santé du roi de la fête.

Les femmes et l'enfant, au centre du tableau, sont éclatants de vie et de santé. Le bonheur étincelle sur toute l'action, la gaieté brille et pétille sur la face du roi de la fête, apparaissant sous le bras tendu vers lui pour porter sa santé.

Quoi qu'il en soit, on peut dire que Jordaëns n'ajoute rien à Rubens.

Le naturalisme qu'il lui emprunte verse dans le trivial ou la grivoiserie; les brillantes qualités de naturel et de couleur, de réalisme qu'il développe, sont les seules que l'on puisse admirer sans réserve.

Tout au contraire, Van Dyck gravit d'un degré la progression d'un genre élégant et austère.

On sent bien chez Van Dyck les douceurs et tristesses du règne

de son modèle, Charles Ier, et les sympathies généreuses qu'il ne pouvait contenir.

Charles Ier est plus qu'un portrait, c'est une œuvre élevée, superbe d'allure, l'air noble et dégagé. Son cheval hennit d'impatience : quelle puissance de coloris est répandue sur toute cette œuvre! Splendide nature, vêtements éclatants, chaudes couleurs sur tous les attributs et insignes royaux; élégante et vive tournure du cheval, voilà bien l'image de la royauté heureuse et triomphante! La disgrâce et la mort viendront trop vite lui donner un bien triste démenti!

Ses autres portraits pivotent autour de la représentation royale.

Le *Duc de Richmond* est hardiment posé en négligé, vêtu d'une simple chemise blanche et fine, le pourpoint de satin rabattu sur les hanches, la tête douce et élégante sous des cheveux blonds et bouclés. Ce portrait est jeune et très aristocratique : un sang royal s'y retrouve.

Voici enfin, de ce côté, un homme debout, habillé de noir, et, de cet autre, une dame assise dans un fauteuil rouge, tous deux donnant la main à une petite fille et formant ensemble les pendants habituels d'un mari avec sa femme. Ceux-ci, bien que personnages inconnus, sont la dernière expression du merveilleux talent de Van Dyck à reproduire la nature sous ses plus charmants aspects.

Dans tous ses portraits, on retrouve invariablement, entre autres qualités, cette distinction aisée et gracieuse dont Van Dyck a su doter tous ses modèles.

Son portrait a un charme particulier de douceur, de tendresse et d'énergie qui pouvait justifier tous ses succès.

Avec Téniers, le tableau de genre prend une place à part dans le domaine de l'art. Il est le maître du genre, et venait bien à son temps se poser en face des œuvres lourdes et immenses de la peinture d'apparat et de commande.

Téniers marque bien l'époque de la fusion des deux genres dans les Pays-Bas.

Bien que peintre de genre et d'intérieur, cela ne l'empêche pas de traiter le paysage avec une touche très délicate et toujours habile.

Bien que nous ayons au Louvre un certain nombre des tableaux de Téniers, et parmi eux plusieurs d'une grande et réelle valeur, on

ne jugerait pas la complexité, la souplesse, la variété de son immense talent, en ne considérant que ces œuvres, où se joue la libre fantaisie d'une nature portée évidemment à la malice, à la drôlerie et à la gaieté poussées quelquefois jusqu'à la trivialité.

On peut pressentir au Louvre la possibilité de ces œuvres, mais on ne l'aperçoit pas entière, dans sa haute acception.

Voyons donc ce que nous avons.

Ce sont surtout des *Intérieurs*, ou bonshommes isolés. Ce sont des *Tabagies*, des *Guinguettes* en plein vent, des *Kermesses*, des *Boutiques*, des *Cuisines*, laboratoires, etc.; la nature prise sur le fait; le paysan, l'artisan, l'homme de métier ou de travail spécial, saisi dans son action ou habitude journalière.

Le *Quêteur*, le *Guitariste*, le *Ramoneur*, l'*Homme au verre*, les *Bulles de savon*, la *Cornemuse*, le *Vieillard*, le *Fumeur*. Puis avec l'adjonction d'un ou deux personnages: le *Duo*, *Tabagies*. *Cabaret*, etc. L'*Été*, l'*Hiver*, etc., les *Joueurs de boule*.

La *Kermesse*. Nous l'avons vue par Rubens avec plus de *maestria*, nous la retrouvons par Téniers avec tout autant de vérité. Cette rencontre n'a rien que de très simple : la même fête, la vraie fête du pays, réunit là deux talents de même genre.

Les danses et libations se font devant l'auberge, dans un joli coin de paysage traversé d'une rivière, et l'on aperçoit au loin le clocher de la paroisse patronnant la fête du village. Tous les groupes sont animés, pleins de cette vie débordante des gens de la campagne tout à leurs plaisirs; la gaieté, les propos gouailleurs et quelques provocations libertines, ou seulement trop libres, y tiennent plus de place que l'ivresse. Le joueur de cornemuse préside à la fête, monté sur un tonneau, et marque le pas, ou, mieux encore, le saut des couples danseurs.

Tout cela bien et vivement éclairé, à son point, à sa mesure, et dans la note pétillante et gaie, et a été *vu* au pays de Flandre.

La *Fête du village* est, dans un paysage, la répétition du même tableau. Toutefois, la scène est maintenue dans une gaieté plus adoucie par suite de la présence des seigneurs du pays; un couple qui s'en trouve gêné disparaît derrière une haie, tandis qu'un jaloux furieux, obligé de se contenir, gagne la campagne en grommelant et menaçant.

Dans l'*Enfant prodigue*, la scène est plus intime, plus directe-

ment sentie, et prend même un certain caractère de sage enseignement.

Le prodigue, jeune gentilhomme flamand, est attablé avec des amies, de Bruxelles ou d'ailleurs. Celle, seulement, qui est vue de face est une charmante femme blonde, aux cheveux tressés et dorés ; la table est complétée par une autre femme élégante vue de dos, en conversation avec quelque voisine. (Le peintre s'est représenté avec toute sa famille.)

Deux musiciens, flûte et violon, joignent leurs accents à la liberté de la fête, auxquels le violoneux ajoute un braillement énergique.

Les vases et pots à bière sont en attente et en apprêts de gala ; les vins sont mis à rafraîchir dans de grandes bassines en cuivre, à la mode flamande ; les victuailles encombrent la table.

Le jeune seigneur a déposé sur un banc son manteau, sa rapière et son chapeau à plume. Il est en juste-au-corps de velours ajusté à sa taille pour n'être gêné en aucun de ses mouvements, et se fait servir à boire par le garçon d'auberge.

L'aubergiste, on le voit à sa physionomie cauteleuse, n'a jamais assisté à de pareilles prodigalités : sa femme en fait le compte sur la planchette.

Il n'y a pas jusqu'au chien qui ne sente que la chose est insolite.

Tout cela sur un fond de clôture de jardin en planches brutes, la limite de la guinguette, mais aussi tout au bord d'une jolie rivière, qui coupe et rafraîchit tout le paysage d'une eau limpide sur un ciel clair. En face l'auberge, de l'autre côté de l'eau, est une pauvre et simple chaumière animée seulement du travail d'un humble paysan, tout piteux, occupé de son travail journalier.

Les visages heureux des jeunes gens attablés au premier plan, l'animation, le piquant même de cette scène de vie si largement ouverte, en face de la pauvreté discrète, la gaieté du fond du ciel, l'effet adouci d'une eau paisible et claire, font de ce tableau une œuvre d'esprit, de sentiment et de couleur charmante.

Dans le *Cabaret,* en face, près d'une rivière également, la scène change et devient plus champêtre. Cette rivière partage le tableau et le soleil apparaît, mais derrière les nuages, en rayons obliques, qui sont une menace de pluie ou d'orage prochain.

L'auberge est d'un côté le château seigneurial se silhouette de l'autre, avec ses tours et hautes murailles. De ce côté, des pêcheurs tirent et rangent leurs filets; ils comptent leur capture. Devant l'auberge, des buveurs conversent tranquillement des affaires du

jour; l'aubergiste leur apprête quelque plat de sa façon qu'elle va leur présenter. Toute la batterie de cuisine est sur le bord du rivage, marmites et poêlons, chaudrons, terrines et bassins, servant en plein vent de cuisine improvisée, dont un fourneau est encore allumé pour le plat en préparation.

C'est bien là la vie journalière de la campagne. L'effet de soleil, l'eau en pleine activité de production, lui donnent la représentation vraie d'un tableau familier.

Dans un autre *Intérieur de cabaret* il nous montre des joueurs actionnés à leur jeu. Les groupes en sont parfaitement et justement rendus. La table de jeu est posée sur un tonneau. L'un des joueurs, roué coquin, a partie gagnée avec les trois as qu'il nous montre. Son partenaire, brave et bon vieillard, dans sa franche bonhomie, ne semble pas se douter que le partenaire a pu le tricher. La bonne femme près d'eux demande à boire, en fiche de consolation. Au fond du tableau, un consommateur plus sérieux et presque convenable paye sa consommation inscrite encore sur une planchette par le garçon d'auberge. Toute la famille de l'aubergiste est assise et pelotonnée près de la grande cheminée où s'apprête le repas, dont les coquilles, déposées dans une grande écuelle, indiquent la nature toute marinière.

Tout cela est doucement et finement éclairé par le feu de l'âtre et par une imposte placée et ouverte au-dessus de la porte, laissant apercevoir quelques branches d'arbres et une mince échappée du ciel.

L'esprit caustique du peintre se donne carrière dans une double *Tentation de saint Antoine.*

Son sentiment humain se révèle avec une franche pitié dans ses *Œuvres de miséricorde.* Une distribution de pains faite avec onction par le pasteur du canton. Une jeune femme allaitant son enfant est assise près de la table où se fait la distribution commune et demande à se désaltérer. Une douce clarté et un sentiment attendri sont distribués sur ce fin et joli tableau.

Le *Reniement de saint Pierre* y ajoute un sentiment de patriotisme voilé; l'allusion du reste perce bien facilement sous la bonhomie flamande. C'est un intérieur de corps de garde d'infanterie wallonne. Des soldats sont attablés et diversement animés par le jeu; leur chef est pensif; d'autres soldats sont distraits. Dans le fond, un vieil-

lard, debout devant le foyer de la grande cheminée de caserne, a dû renier son Dieu, ou plutôt son pays, et dù proférer quelque blasphème ou quelque honteuse trahison, irrévérence majeure qui fait retourner et ricaner l'un des soldats. Une femme, sans doute la sienne, retient le vieillard en ses imprudentes invectives.

Téniers sait accommoder sa touche à la physionomie de chaque objet : le caractère des carnations, l'accent de la jeunesse, la solidité de quelques accessoires, la légèreté des saillies, l'épiderme rugueux des paysans, la clarté des reflets, et surtout la profondeur des arrière-plans et la fluidité de l'air.

Deux œuvres magistrales, exposées à l'étranger, complètent la juste célébrité de ce peintre, populaire, de fait et d'intention.

Le grand tableau qui fut peint en 1643 pour la confrérie de l'Arbalète et qu'on nomme *les Arquebusiers d'Anvers*. (Musée de Saint-Pétersbourg.)

Sur la grande place de cette ville, où, parmi la foule des curieux, défilent en habits de parade les différents corps de métiers, s'est rassemblée cette compagnie de l'Arbalète. Quarante-cinq personnages en figurines sont réunis au premier plan ; tous sont terminés avec le soin le plus minutieux et dans un style qui, sans s'éloigner du naturel, s'éloigne au moins du trivial. L'arrangement de cette foule en perspective est merveilleux, comme le *rendu* de l'architecture et de tous les détails. L'air circule parmi ces groupes animés, où l'on croit surprendre le mouvement et la vie. Rien de plus considérable et de plus parfait n'est sorti du pinceau de ce maître fécond.

Autant il a mis de vérité dans ce dernier tableau, de drôleries et de gaieté dans ses autres sujets, qui s'offraient journellement à sa vue, autant il a mis de tristesse navrante dans un autre sujet qu'il eut trop souvent sous les yeux, *les Malheurs de la guerre*, où il montre au vif toute l'insolence et toute la cruauté du soudard. Enfin, parmi l'infinie variété de ses compositions il ne faut pas oublier certaines scènes comiques dont les singes et les chats sont les acteurs, et dans lesquelles il a glissé plus d'une malicieuse satire. En Téniers, tout mérite l'attention et la louange, parce que tout concourt chez lui à la perfection : un art profond sans apparence d'art, une touche fine et délicate, simple et habile, appliquée à la représentation de la nature et reconnaissable jusque dans les plus infimes accessoires.

Tel est Téniers dans l'ensemble de son œuvre.

La grande école du Nord n'a pas seulement compris l'art comme l'expression des grandes actions religieuses et humaines, ou des scènes joyeuses ou burlesques de la vie journalière, elle a su, dès le principe, leur donner un cadre extérieur et naturel par le paysage. Van Eyck, Rubens et Téniers se sont appliqués à joindre à leurs compositions, soit une échappée de site pittoresque, ville ou campagne, soit des prairies, des bois, des plages, des montagnes, des rochers, dans des ciels plus ou moins nuageux et souvent en conformité de la sensation qu'ils voulaient exprimer.

Les Breughel se sont fortement empreints de ces principes, et Breughel de Velours l'a étendu davantage encore avec un talent très remarquable.

Breugel de Velours n'est pas seulement un paysagiste très distingué, il est encore peintre de genre et même de batailles, et coloriste de premier ordre.

Le paysage y domine toujours, et souvent dans une tonalité fondue d'un vert transparent et clair qui ne manque pas de charme; c'est, nous pourrions dire, le vert de *velours*.

Dans sa *Bataille d'Arbelles*, tous ses fonds sont enlevés sur ce vert adouci; les sommets des milliers de tentes de l'armée, les éclaircissent d'une note blanche très variée et sur le premier plan la mêlée des combattants est inextricable et indescriptible, mais fortement animée et mouvementée : chevaux et drapeaux, et l'épisode de la reddition de la reine à son vainqueur.

Talavera est un ravissant paysage traversé d'un grand pont rompu au milieu de la rivière, et terminé par de superbes collines et villes ou villages en amphithéâtre, d'un aspect clair, bien estompé et très varié.

Les paysans et seigneurs en avant du tableau forment des groupes animés, vivants et bien accentués. L'impression générale est des plus agréables que l'on puisse voir.

Deux jolies allégories vives et pimpantes, l'*Art* et la *Terre*, complètent l'œuvre de ce peintre gracieux et aimable, sans prétention ni afféterie.

Le sentiment de la nature s'affirme ainsi de plus en plus dans l'école flamande.

Cette école flamande, en passant par l'école française, a produit deux individualités que l'on ne peut passer sous silence.

C'est d'abord Philippe de Champaigne, dont plusieurs portraits sont au Louvre, entre autres le *Richelieu*, l'*Éminence rouge*, fort, impérieux, puissant, sous une simple simarre de soie.

On y voit également le portrait d'une dame très pâle, que l'on croit être Catherine Marion, femme de l'avocat Antoine Arnauld, restaurateur de Port-Royal, à qui elle donna vingt-deux enfants. Son *Christ* aussi, qui est une rude et belle image de la *mort*, par son isolement même sur un immense horizon gris et sombre.

Avec lui le sentiment français se dégage de plus en plus. Son compatriote van der Meulen est devenu l'un des historiographes de Louis XIV. Il célébrait par la peinture les hauts faits du grand roi. Il en traçait le plan, les détails, les incidents, en quelque sorte le portrait. Et même, il n'écrivait pas seulement avec son pinceau les prouesses guerrières auxquelles le roi n'assistait que de fort loin, en roi, suivi de toute sa cour, y compris les *trois reines* dans le même carrosse; il rapporte exactement jusqu'aux anecdotes familières de la cour, les chasses de Versailles, les promenades de Marly. Exhibition réaliste d'une cour en ses évolutions de guerre ou de plaisir.

L'expression de la vie, si bien comprise par les peintres flamands en général, ne devait pas s'arrêter à la représentation humaine. Nulle école, sans en excepter l'école hollandaise, n'a interprété la vie animale avec la supériorité de l'école flamande. Ses grands combats, ses grandes chasses et ses grandes natures mortes sont d'incomparables morceaux de hardiesse et d'opulence pittoresque.

Deux maîtres anversois, Snyders et Fyt, ont au Louvre des œuvres intéressantes dont nous ne pouvons omettre quelque description.

Toutes les grandes pages décoratives de Snyders étonnent et retiennent par leurs qualités puissantes d'arrangement et de groupement, par la véhémence du mouvement, la vigueur des coloris, la chaleur et le souffle de la vie.

Il a été universel dans son genre : quadrupèdes, oiseaux, reptiles, poissons, animaux domestiques et sauvages, morts et vivants. Chasses, combats, étalages et trophées de poissons ou de gibiers.

Au Louvre, nous remarquons ces larges tables encombrées de viande, que les bouchers étalent avec un soin et une propreté scrupuleux ; mais surtout encore ces amas de poissons, mollusques et coquillages, qui chargent les comptoirs de magnifiques poissonneries, dont les marchands semblent réunir toutes les espèces fluviales et maritimes.

Comme Snyders, Jean Fyt a laissé des combats, des chasses et des natures mortes, et, comme lui, il a universalisé ce genre de peinture. Personne n'a peint mieux que lui les chiens de toutes races et les aigles qu'il paraît affectionner.

Tous les volatiles y sont représentés avec une grande vérité : les plumes se lèvent de toutes parts, volent et se redressent au moindre vent, et feraient rêver à une chasse perpétuelle.

Cette part faite aux représentations de la vie animale et de nature morte, l'art flamand, après Téniers, gravite dans le centre d'attraction de l'art français, et le paysage s'éclipse devant les maîtres hollandais.

École hollandaise.

L'originalité de l'école hollandaise se signale dans deux genres très différents : la peinture publique et la peinture privée.

« Pour ces imaginations réalistes, parmi ces mœurs républicaines, le personnage intéressant est le citoyen, un homme de chair et d'os, non pas habillé ou déshabillé à la grecque, mais avec son costume et son attitude ordinaires, tel magistrat qui gouverne bien, tel officier, qui s'est bravement battu. Il n'y a qu'un emploi pour le style héroïque, ce sont les grands portraits, qui décorent les hôtels de ville et les établissements publics, en commémoration des services rendus. Et, de fait, on voit naître ici un genre nouveau de peinture, le vaste tableau qui contient cinq, dix, vingt, trente portraits en pied de grandeur naturelle, administrateurs d'hôpital, arquebusiers qui vont au tir, syndics assemblés autour d'une table, officiers qui portent un toast dans un banquet, professeurs qui démontrent à l'amphithéâtre, tous groupés autour d'une action conforme à leur état, tous figurés avec les habits, les armes, les bannières, les accessoires et les alentours que fournissait la vie réelle, véritable tableau d'histoire le plus instructif et le plus expressif de tous. — L'histoire prise sur le fait. — Les têtes sensées, énergiques, loyales, ont la noblesse de la force et de la conscience. Le beau costume de la Renaissance, les écharpes, les justaucorps de buffle, les fraises, les collerettes ouvragées, le pourpoint et le manteau noir entourent de leur sérieux et de leur éclat la solide prestance des corps résistants et l'expression franche des physionomies, où l'artiste, tantôt par la mâle simplicité de ses

moyens, tantôt par la sincérité et la puissance de ses convictions, devient l'égal de ces héros. » (H. TAINE.)

Telle est la peinture publique; reste la peinture privée, celle qui orne les maisons des particuliers, et qui, par ses dimensions comme par ses sujets, s'accommode à la condition et au caractère de ses acheteurs. — Ce qu'il exige et ce qu'il provoque, c'est la représentation de l'homme réel et de la vie réelle tels que les yeux les voient. — L'art a pour but, non d'altérer, mais d'interpréter la nature; à force de sympathie, il la rend belle. La nature par elle-même, quelle qu'elle soit, humaine, animale, végétale, inanimée, avec ses irrégularités, ses trivialités, ses lacunes, a raison d'être comme elle est; dès qu'on la comprend, on l'aime et on jouit de la voir.

L'excellence et la délicatesse du coloris des peintres flamands et hollandais se déduiraient à la rigueur de la nature même du sol des Pays-Bas. Le pays est un delta humide. La brume s'étend au loin sous ce ciel imprégné de vapeurs persistantes; les objets apparaissent crûment dans une lumière fade et blanchâtre; l'œil s'y particularise; les contours des objets sont estompés, troublés par cette vapeur imperceptible qui nage éternellement dans l'air, y faisant tache et laissant percevoir le point lumineux donnant aux yeux la sensation plus intense de la forme et du relief.

Ce relief est assujetti à une extrême mobilité de couleur; il varie nécessairement avec les variations de la lumière et de l'air ambiant.

L'aptitude plus spéciale du coloriste y trouve sa raison d'être.

Les peintres hollandais en offriront des types intéressants et variés et resteront originaux malgré leurs premières études en Italie.

Martin Van der Venne en premier lieu.

APPRÊTS DE FÊTE

Nous sommes évidemment ici en pleins apprêts de gala, quelque chose comme les noces de Gamache de Cervantes, dans la note du temps.

Il est impossible de peindre avec plus de vie et d'éclat un sujet si fin par lui-même et si bien décrit par Cervantes.

Voilà bien la châtelaine noble et élégante au bras de son seigneur et maître, déjà grisé par sa puissance, sa fortune et sa bonne table. Le nain bouffon ne pouvait manquer d'assister, par derrière, à la

magnifique présentation, pas plus que, par devant, l'Amour et tous ses attributs, les apprêts du festin, qui s'étalent à tous les yeux. Un parti de musiciens mêle ses accents à l'enivrement général, à la joie du triomphe et du plaisir.

Une véritable cour de seigneurs est pressée derrière les pas des amoureux ou futurs époux. La foule des courtisans est compacte et brillante, riante et attentive.

Le château seigneurial paraît au dernier plan, avec ses tourelles et donjons pittoresques dans un paysage clair, animé et touffu, monté, à l'unisson de la grande cérémonie, dans une gamme de ton vive et splendide.

Il faut lire les fêtes du troisième mariage de Philippe le Bon pour se faire une idée du faste et des prodigalités plantureuses déployés dans ces agapes seigneuriales, sortes de kermesses nationales et princières.

Après cette brillante fantaisie, nous rencontrons au Louvre les sujets délicats de Cornélis Poëlenburg.

Ce sont plutôt des études de *nus,* en petites figures et figurines, dans toutes les poses et d'une franche coloration. Elles se rapprochent seulement du tableau dans les *Bains de Diane*, dont toutes les âaigneuses dévoilent leurs charmes dans un joli paysage.

La peinture, tiraillée entre deux tendances contraires, y perdra certainement de son originalité, mais elle reprend bien vite sa vérité primordiale, véritablement nationale, dans une floraison nouvelle d'un rameau germanique opposé au génie des peuples latins.

Dans l'art des Pays-Bas, en général, le centre de rayonnement de la peinture est déplacé. Le réalisme s'affirme dès lors comme idéal, en face du spiritualisme infirmé, du moins en Italie.

Avec Gérard Honthorst, nous rentrons dans le réalisme jovial.

Il procède à la fois de la manière franche de Jordaëns et du sans-gêne de Caravage, desquels il est contemporain (1592-1662). Les Italiens le nommèrent Gherardo delle Notti, à cause de sa manière particulière d'éclairer ses tableaux d'une lumière factice.

Cela mis à part, ses tableaux sont agréables et réjouissants ; le *Joueur de mandoline* est pris au naturel avec les quelques accessoires qu'il comporte, y compris le cruchon à bière, qui doit faire partie de toute composition du pays.

Le *Concert*, exécuté par deux musiciennes, est égayé par leur mine de splendeur et de prospérité. Ce sont deux gaillardes qui ne font pas toujours et seulement de la musique; dans la crainte que l'on ne s'y trompe, le peintre laisse planer au-dessus d'elles deux amours qui en font foi.

L'*Enfant prodigue*, de Dusseldorf, réunit l'ensemble de ses qualités d'entrain portées au *naturalisme*.

Je distinguerai encore le solide talent de Franz Halz (1584-1666), le premier anneau de cette chaîne incroyable de grands artistes qui naquirent coup sur coup, dont Rembrandt fut le brillant et savant interprète, et qui vécurent tous ensemble, en partage de son éclatante renommée.

Sa *Bohémienne* est colorée, délurée et prise au vif de l'humeur libre et vagabonde.

Sa *Femme* est une excellente et bonne bourgeoise.

Enfin, le portrait de *René Descartes*, peu flatté certainement, mais curieux et historiquement intéressant par la singularité et l'expression pensive de notre grand philosophe.

La nouvelle école, dès lors, s'était montrée et affirmée dans les libres et vigoureux portraits de Franz Halz. Là, plus de soumission à l'art italien, ni même à l'art flamand.

Le *Fou*, du musée d'Amsterdam, est étonnant d'expression.

Brauwer est un humoristique à la façon de Halz et de Téniers. Il est le trait d'union entre les deux maîtres.

Élève de Halz, il a suivi de plus près encore que Téniers les compagnons de ses « joyeulsetés », rôdant avec de gais compères dans les cabarets, les guinguettes, les cuisines et les corps de garde, observant ces buveurs et ces fumeurs, ces joueurs de cartes, ces musiciens ambulants, ces barbiers et ces arracheurs de dents, en pleine foire, qu'il a fait revivre avec tant de verve et de drôlerie dans ses amusantes peintures.

Son *Fumeur*, du Louvre, est un type de buveur bâillant sa fumée, la bouche contractée, les cheveux en désordre, les yeux hors de la tête; l'expression en est accrochée d'un trait sûr, en pleine pâte grasse

et coulante, la touche facile et à grands plans, comme escamotée; c'est très habile évidemment.

Ses autres tableaux, plus petits, sont très analogues à ceux de Téniers, mais moins faits et plus ternes. Nous y avons surtout remarqué l'*Opération*, où le pauvre patient, la houppelande rabattue, crie et paraît souffrir comme un damné sous le crochet aigu d'un chirurgien improvisé, en plein vent, qui lui arrache quelque furoncle ou tumeur sur l'épaule.

Rubens avait une grande prédilection pour les ouvrages de Brauwer, qui portent au plus haut degré l'empreinte réaliste.

Rembrandt van Ryn était le fils d'un menuisier de Leyde.

C'est dans l'étude personnelle qu'il chercha une nouvelle poésie avec un art nouveau, et que, changeant l'idéal consacré, il retrouve « un vrai beau dans le simple vrai ». (L. VIARDOT.)

Ses dons de nature lui révélèrent le coloris dans la simple application du blanc de papier et du noir de l'encre sur une planche d'acier nécessaire à la gravure.

Ses grandes qualités de peintre deviennent divinatoires dans la gravure.

On est émerveillé du procédé et de la manière de faire qui se dégagent de ses gravures telles que le *Sacrifice d'Abraham*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, le *Christ guérissant les malades* et la *Résurrection de Lazare*.

Chez Rembrandt, les facultés du graveur ne sont plus accessoires, elles sont, je dirai presque, principales, en raison du sens mystérieux de ses rêveries et de l'immatérialité de *son faire*.

Rembrandt a prouvé, par exemple, et victorieusement, qu'un effet, disons mieux, un accent de lumière ou d'ombre, peut être plus expressif, peut toucher plus profondément que ces contractions des traits et des gestes qui servent d'habitude à rendre la douleur et qui prétendent la faire éprouver. On reproche quelquefois à Rembrandt d'exagérer l'obscurité, l'opacité de ses ombres; mais c'est pour faire jaillir la lumière des ténèbres. Rembrandt est un magicien, et la lumière est sa magie. Il a compris — développant en cela l'intuition de l'école hollandaise — que sous un ciel voilé, brumeux, plus que

sous le rayonnement d'un ardent soleil, les couleurs conservent leur puissance et leur valeur relative.

Cette force d'accentuation du coloris s'accuse déjà dans l'une des premières œuvres du maître, la *Leçon d'anatomie*. C'est la dissection d'un cadavre par un célèbre médecin du temps, le professeur Tulp, dont la figure est *sortie* du tableau, devant sept autres médecins. Le sujet, d'ailleurs fort connu, n'exigeant d'autre invention que celle de l'ordonnance, et nul idéal, convenait merveilleusement au génie réaliste du peintre des *Gueux*. Rembrandt s'y élève à toute la distinction qu'il pouvait atteindre, car autour de ce corps inanimé, tous les personnages vivants ont cette certaine noblesse de maintien et d'expression que donne toujours la science attentive et curieuse. Quant à l'exécution, on peut dire que le don de vie est répandu sur cette toile fameuse.

Dans la *Ronde de nuit*, le sentiment de la réalité, de la vérité *vraie*, s'élève encore d'un degré. Cette œuvre, malgré le désordre apparent de cette troupe en marche, sans ordre, sans uniforme, avec la plus complète liberté d'action et d'équipement, est un bizarre mélange de gens, d'attitudes, de costumes, d'armes dépareillées, arquebuses et hallebardes, casques et chapeaux, cuirasses et pourpoints.

L'officier vêtu en velours noir avec écharpe rouge, son compagnon en satin jaune qui balance une hallebarde, le porte-étendard, et pour ainsi dire toutes ces franches et martiales figures forment un ensemble des plus pittoresques et des plus complets, et nous offrent le vrai type de ces héros populaires qui arrachèrent la Hollande à l'Espagne catholique. La pensée du maître reste claire sous le masque des figures.

La sécurité vous pénètre sous la protection de cette primitive garde nationale. La femme et l'enfant peuvent la suivre et s'y mêler. Ils posent devant vous, ils agissent, ils vivent, sous les étranges rayons de cette lumière diffuse et brillante créée comme un soleil intérieur par le génie de l'artiste.

C'est la poésie du Naturalisme.

L'œuvre de Rembrandt, au Louvre, est assez importante pour donner une grande idée de ses qualités et aptitudes diverses s'étendant de la profonde étude, de la couleur et de la lumière, jusqu'aux limites de la réalité, relevée par tous les ressorts de la pensée et du sentiment humain. Le peintre se retire dans un monde intérieur ; il

sait ainsi distribuer les lueurs fantastiques dans ses évocations qui ont la demi-obscurité du rêve.

Les *Deux philosophes,* en méditation sous une voûte sombre, sont de petites figurines bien réduites, mais qui grandissent démesurément par leur attitude absorbée et le puissant effet de lumière qui les enveloppe.

Le *Disciple d'Emmaüs* serait un tableau d'un sens profond, sans l'expression du Christ qui manque d'effet religieux, malgré son auréole dans laquelle devait disparaître la figure du Seigneur.

Sainte Famille ou *Ménage du Menuisier.*

Nous ne discuterons pas sur le titre, nous avons dit déjà qu'il nous était indifférent, autant que l'œuvre nous séduit.

Quel puissant effet de lumière sur ce joli groupe de la mère et de l'enfant. A lui seul, ce rayon d'en haut illumine et sanctifie l'œuvre entière. Le vieux père agenouillé devant eux, dans cette muette adoration du grand-père que tout transporte quand il s'agit du petit bambin. Le menuisier, près de la fenêtre, est à son travail, participant de de ce clair et ravissant foyer de lumière du dehors qui se projette dans une perspective aérienne laissant apercevoir au loin le sommet des habitations, les dernières branches des arbres, sur un petit coin de rue qui s'étend au loin à l'horizon. Quel profond sentiment artistique dans la disposition d'une échappée sur la ville ! dans l'ouverture d'une croisée à guillotine, surmontée d'un vitrage à petits carreaux scintillants, en face de cette vaste cheminée presque monumentale ! (La sorbonne du menuisier.)

Le soleil trace sur le sol une traînée lumineuse qui éclaire un modeste volatile, détail simple, primitif si l'on veut, mais non grotesque, qui vous ramène bien vite à la réalité qui allait vous échapper. Sous le charme du peintre, le ciel pouvait donc s'entr'ouvrir un instant, au même degré inversement que, dans d'autres compositions du même ordre, quoique fort belles également, le ciel nous ramène à la réalité.

L'interprétation du sentiment religieux par Rembrandt, nous l'avons déjà vu plus haut, est plus près de l'esprit de l'enseignement du Christ, de son amour du peuple, et du pauvre d'esprit, de la compassion pour les misères humaines et sociales, que de la glorification des puissants et de l'orgueil superbe.

Il y a plus à gagner pour le sentiment moral à l'élévation de l'humble qu'à l'exaltation des grands.

Rembrandt marchait ainsi en communication d'idées avec son pays et son temps.

Nous arrêtant un instant aux formes de la peinture, prises dans leur ensemble, on pourrait dire que de même que le dessin s'est effacé sous l'éclat du coloris, le coloris s'est dissipé au foyer de la lumière ; l'évolution des effets du *rendu* s'est opérée dans le sens de la lumière. L'art y a pris l'expression d'une direction différente, un *moyen* puissant, que nous retrouverons plus tard.

Après les *Arquebusiers d'Anvers* de Téniers et la *Ronde de nuit* de Rembrandt, il était difficile de comprendre une œuvre de même genre avec plus de vérité et d'ampleur que ne l'a fait Van der Helst dans le *Banquet de la garde civique,* que l'on a placé, à Amsterdam, en face de la *Ronde de nuit.*

En groupant plusieurs portraits dans un même cadre, à propos d'un même sujet, Van der Helst est arrivé à faire des tableaux d'histoire.

Tels sont encore les *Chefs de la Confrérie des Arbalétriers,* dont nous avons au Louvre une copie réduite ; le *Prix de l'arc,* qui ne peut donner qu'une idée insuffisante de l'original.

Quoi qu'il en soit, cette peinture, comme le dit M. Edmond Tixier, « est merveilleusement appropriée aux gens qu'elle représente, calme, digne, honnête et forte ». Le syndic est fièrement campé sur son siège en avant de la table où les lots sont disposés et successivement considérés et évalués par les confrères; ils discutent paisiblement les prix à distribuer ; tous ces objets précieux sont splendides et bien rendus, et une chaude lumière est répandue sur l'ensemble, s'attachant finement sur chacun de ces objets.

Une autre toile de la collection Lacaze, attribuée à Van der Helst, est très remarquable également. Ce sont les deux époux, nobles et dignes, assis en présence l'un de l'autre, d'une tenue sévère, irréprochable, douce pourtant dans son attitude réfléchie, et le mari paraît indiquer avec sa canne, dans une partie du paysage, une prochaine station de promenade ou le choix d'un lieu d'habitation.

C'est à la fois grand et familial. De G. Flinck, aussi, un délicieux portrait d'enfant, *la Fille à la houlette.*

La réalité, en effet, commence à une personnification, pour se termier en une expression indéfinie.

Nous sommes arrivés, à la suite de Halz, Rembrandt, Téniers et Van der Helst, à toute une suite de *petits maîtres hollandais* qu'il nous est impossible de prendre à partie et de désigner autrement que par le genre qu'ils ont représenté.

Ils se classent forcément par genres, depuis les sujets anecdotiques, où les acteurs sont des personnages, pour traverser *les intérieurs,* et nous conduire aux *animaux, paysages, marines, fleurs et fruits.*

Le musée du Louvre, dans ce premier genre anecdotique, a réuni, à la place d'honneur, à proximité l'une de l'autre, trois véritables perles, qui sont *la Femme hydropique, le Galant officier, le Maître d'école,* de Gérard Dow, Gérard Terburg, et A. Van Ostade.

On ne sait véritablement à laquelle de ces trois œuvres parfaites on devrait donner la préférence, tant elles sont attrayantes et achevées.

La *Femme hydropique,* par exemple, pour le prodigieux fini du détail, pour l'harmonie de l'ensemble, est vraiment prodigieuse. Et pourtant la scène est d'une extrême simplicité, d'une vérité tellement frappante que, d'après nos procédés actuels de la photographie, on pourrait la croire révélée par le simple appareil reproducteur, et pourtant on y sent l'art en toutes ses parties : la pose attristante de la malade entourée des soins charmants de sa jeune fille, l'attention de la chambrière ; le regard penché et docte du médecin, l'arrangement supérieur de tout cet intérieur, élégant et presque somptueux, éclairé en pleine lumière par ces belles fenêtres cintrées, garnies de verrières du pays. Quelque peintre que ce soit a-t-il approché jamais de cette justesse du coloris, de cette pénétrante accentuation de chaque groupe et de chaque objet; la femme malade, la jeune fille à ses pieds, le brillant de la liqueur examinée par le docteur, et la lumière se jouant en mille reflets sur le lustre, les vases, le tentures, les rideaux relevés pour le développement du tableau?

On pourrait dire que cela est tellement parfait que l'on n'y sent que par la pensée l'art consommé qui y est répandu à pleines mains.

C'est donc un chef-d'œuvre de perfection.

Le *Militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme,* de Gérard

Terburg, est certainement une scène galante; on ne peut nier la paillardise du soldat légèrement aviné, qui apporte au pied de sa belle la rançon de son honneur; mais cela est touché avec une telle bonhomie d'un côté, une telle grâce et une telle finesse de l'autre, que l'on ne peut s'attendre qu'à de bons et beaux résultats d'une pareille entrevue. N'est-ce pas aussi le comble de l'art de faire disparaître dans certain sujet ce qu'il peut avoir de trivial et de choquant, — ce n'est pas absolument l'habitude hollandaise, — mais cette discrétion n'en singularise que mieux notre peintre, qui a suivi en cela l'exemple de Titien (allégorie), *la Cassette.*

Il se distingue en effet, au milieu des *petits Hollandais,* par l'arrangement ingénieux, la touche discrète et ferme, le coloris fin, adouci et moelleux.

Nous mettrons en regard l'un de l'autre les deux *Maîtres d'école*, d'Adrien Van Ostade, celui de la collection Lacaze et celui du salon carré, pour montrer la souplesse de son talent.

Le premier est peint dans un joli petit coin lumineux, dans un trou de lumière filtrant au travers d'un vitrage hollandais. Toute une marmaille est attablée, et par terre, sous les yeux du maître en toque de docteur, et sous la surveillance d'une bonne vieille, femme du pédagogue. Ce grand jour du tableau lui donne une apparence heureuse, saine et réjouissante.

L'autre est bien misérable et primitif, avec son bonnet et sa houppelande de paysan. Ses bambins se jouent, se traînent ou s'accoudent, les uns à peine sortis du maillot, d'autres plus émancipés, dans une assez triste chambrette de quelque chaumière isolée.

De ces deux œuvres l'une est modelée en pleine lumière, l'autre dans une demi-teinte sombre et triste, donnant bien, par leur rapprochement, la mesure de ce talent si achevé dans l'heureux arrangement des groupes, l'étonnante habileté de la touche et la prodigieuse entente du clair-obscur, pour des productions rustiques et familières.

Comme complément à ces œuvres du plus grand mérite nous citerons encore :

La *Lecture,* la *Femme au coq,* la *Cuisinière,* l'*Épicière,* l'*Arracheur de dents,* l'*Aiguière,* de Gérard Dow; et son portrait, jeune.

Le *Concert,* la *Leçon de musique,* la *Lecture,* de Terburg.

Le *Cabaret,* la *Gazette,* le *Buveur,* le *Fumeur,* le *Liseur,* le *Marché aux poissons,* l'*Intérieur,* rappelant l'école d'Adrien Ostade.

Les dix portraits en figurines qui composent, dit-on, sa famille, sont bien le portrait moral de toute famille hollandaise; famille nombreuse d'ailleurs.

Deux jeunes gens, une demoiselle à marier et une nichée de cinq autres enfants; cette œuvre reste éclatante de lumière à côté des tableaux voisins.

Le Louvre possède quatre tableaux d'Isaac Van Ostade, son frère.

La *Halte de voyageurs à la porte d'une hôtellerie,* œuvre brillante bien touchée et d'un beau coloris;

L'*Hôtellerie,* un *Canal gelé en Hollande*, d'un clair-obscur supérieur et d'une extrême clarté.

Dans cette famille artistique des *petits maîtres hollandais* nous distinguerons encore Gabriel Métzu, Franz Miéris et Gaspard Netscher.

Placé entre Gérard Dow et Terburg, *l'Officier et la jeune Dame* de G. Metzu pâlit et s'efface à première vue; mais, en l'examinant de plus près et dans ses plus minutieux détails, il reprend tout de suite sa valeur de grâce délicate et de distinction.

Moins parfait peut-être que Gérard Dow, il est plus fin, plus élégant que Terburg.

Son officier est superbe de charmes discrets en face de sa jolie interlocutrice, et comme exécution et fini on ne peut aller plus loin que sa figure, sa pose et son costume.

Ce sont ces mêmes qualités supérieures que nous retrouvons dans le *Chimiste,* la *Femme au pot de bière*, la *Peleuse de pommes,* l'*Amiral Tromp,* la *Leçon de musique,* surtout.

Le *Marché d'Amsterdam* exprime une forme un peu différente, mais fort amusante. Deux groupes bien vrais, dans un marché public: une porteuse de halle, apostrophant une marchande; un jeune seigneur courtisant une jolie bourgeoise tout à ses provisions; un chien répète les mêmes scènes et cris devant la poule et le coq; le fond du tableau reste seulement un peu terne sur le gai mouvement du marché; c'est la seule imperfection de l'œuvre.

Franz Miéris se distingue également par de jolies toiles très élégantes : l'*Homme au lévrier,* la *Toilette* surtout, le *Thé* et la *Famille flamande,* moins simple et moins naturelle que celle de Van Ostade.

De G. Netscher, la *Leçon de chant*, la *Leçon de viole,* sont deux petits cadres en pendant, très distingués l'un et l'autre, d'une peinture nette et ferme.

Il est impossible d'omettre, après les précédents, le joli *Intérieur hollandais* de P. de Hooghe. L'effet d'une petite cour en arrière de la salle principale, par laquelle s'éloigne la maîtresse de maison, est frappant de vérité et de pleine lumière. Ce cadre s'aperçoit entre tous.

Tous ces petits tableaux sont des scènes naturelles ou observations prises sur la vérité, en pleine réalité et animées pourtant d'une vie propre à chacun, d'un sentiment juste et ferme en son action.

Ces *Intérieurs* conseillent la paix, la douce intimité et l'honnêteté familiales ; ils contiennent, sous leur réalité même, une signification improvisée, une valeur morale ; ils répondent à un charme secret, à une émotion contenue dans les choses privées, dans les naïvetés et tendresses du foyer domestique, du *at home*.

Nous avons vu l'élégance prendre une place de plus en plus grande dans l'école hollandaise à mesure que l'on s'éloigne de la souche réaliste acclimatée au centre du pays, à mesure aussi que ces *maîtres* particuliers se dessèminent pour se porter à l'étranger.

Tels sont Netscher, Hingeland et Wouvermans.

Cette évolution correspond au rôle effacé que prend la Hollande devant le premier rang réservé dès lors à l'Angleterre.

Les grands événements historiques sont ainsi les précurseurs du progrès ou de l'affaissement artistiques.

Netscher fut le peintre favori du roi Guillaume d'Angleterre, Wouvermans est le peintre élégant de la vie des gentilshommes.

Après le manoir seigneurial, on revient forcément à la guinguette avec Jean Steen.

Jean Steen le jovial, et Pierre de Laër le Bamboccio (bossu), ferment hardiment la marche des tableaux de gaieté franche et de comédie burlesque.

Nous avons au Louvre trois tableaux seulement de Jean Steen, et dans les trois un seul de grand mérite, *la Fête flamande.*

Il vaut qu'on s'y arrête sans pruderie.

La salle de l'auberge est spacieuse et n'y entre pas qui veut. Le cabaretier sur le pas de sa porte, par laquelle on voit la fête s'étendant en dehors, repousse les curieux, les malandrins, les boiteux, pour ne laisser entrer que la fleur du pays ; sa femme, à une autre porte, de côté, reçoit la dépense et le prix des consommations. Le joueur de viole, la joueuse de cornemuse et autres musiciens se tiennent sur le devant du tableau, à une table particulière; ils sont dans un tel état d'ébriété que l'un d'eux va s'endormir, tandis que son copain est assis par terre, le broc en main.

Les rondes n'en suivent pas moins leur train au milieu de la salle et les danses sont vives, animées, en longues files de jolis gars et de belles filles.

Sur l'un des côtés la table est remplie de victuailles et bouteilles; de joyeux convives y font ripaille, tandis qu'une bonne mère, largement découverte, donne le sein au bébé qu'elle allaite.

De l'autre côté un garçon d'auberge tire par le tablier, au travers de l'escalier, une pauvre jeune femme bien aventurée avec le gaillard qui la pousse en avant pour la suivre, cet escalier donnant accès à des réduits particuliers et à une galerie supérieure d'où l'on peut apercevoir toute la fête du dedans comme du dehors.

Une seule personne est tranquille et sage dans ces bandes de joyeux compagnons, c'est une chanteuse en arrière des musiciens, la fille de la maison probablement, qui poursuit son air qu'elle lit, un feuillet à la main, en dépit de tout ce tapage et dévergondage. Il y a, dans cette composition à peine achevée, une touche ample et hardie, effrénée et sensuelle qui vaut un fini plus minutieux.

Ses deux autres toiles, plus petites, sont : *le Repas*, le fourmillement et la gaieté de cette scène d'auberge est à la fois des plus gais et des mieux éclairés ; *l'Ivresse*, image d'un garçon plumé par des drôlesses après jeu et libations. C'est la bacchanale du naturalisme.

De van Laër nous n'avons au Louvre, malheureusement, que deux petits cadres en pendants, *les Pâtres, le Départ de l'hôtellerie,* fins et brillants l'un et l'autre, éclairés d'une sorte de lumière fantastique qui, d'un côté, silhouette les bœufs de leur troupeau sur le fond rougeâtre des collines, qui en forment le fond ; de l'autre, les chevaux et leur charge de l'autre côté sur les mur et face de l'hôtellerie.

La galerie de Cassel possède trois compositions exquises du maître ; notamment un *Charlatan montrant sa patente à la foule,* qui est l'œuvre la plus importante qu'on connaisse de lui.

Voir aussi, de Karel Dujardin, les *Charlatans italiens*, composition pleine d'une franche et vive fantaisie que nous ne retrouverons plus au même degré par la suite, malheureusement.

Enfin le paysage donne à cette école hollandaise un regain de célébrité.

Dans le paysage, l'ordre chronologique nous indique d'abord Albert Cuyp et Nicolas Berghem.

Albert Cuyp a cultivé divers genres avec succès.

Mais il est supérieur dans un paysage dénommé *le Chalumeau.*

La ville se voit au loin, sur les bords d'une rivière où glisse une voile blanche; l'église et les maisons de la bourgade se projettent sur le fond du tableau dans une légère brume du matin; tandis qu'à travers des éclaircies de nuages déchirés, les rayons d'un splendide soleil matinal inondent de leurs feux tout le premier plan : — un berger assis au bord de l'eau près de ses deux enfants ; — les vaches paissant paisiblement au bas d'une colline élevée, dominée par un arbre d'une belle végétation.

La vue de ce paysage est d'un grand charme.

Parmi les paysages de Nicolas Berghem nous en distinguerons deux spécialement.

Le *Turc*. Il y a une grande ampleur de paysage dans cette vue très entendue de collines fuyant à l'infini de l'horizon ; les différents sites en sont bien observés et bien rendus. Les premiers plans sont accentués par leur diversité et la découpure des arbres qu'ils supportent. La bergère avec son troupeau, ses enfants qui se jouent dans l'herbe un peu plus loin, puis enfin, le Turc et sa sultane ajoutent à ce tableau de la nature une impression riante et pittoresque qu'il comporte bien.

La *Route coupée* réunit toutes les qualités excellentes de ses autres paysages; fermeté des premiers plans, cela à un point tel que les arbres ressortent de la toile par la vigueur des tons et du dessin des branches entre-croisées et jusqu'au frémissement du feuillage; au loin, un charmant horizon de collines superposées et dégradées. Une chaumière bien rendue domine le centre du tableau en avant du paysage intercepté, et un groupe de paysans chargés de forts ballots de marchandises, avec leurs mulets et leurs bestiaux, se trouvent arrêtés par la rupture du chemin; très francs de tons et d'allure.

Ces deux paysagistes, Cuyp et Berghem, entrent réellement dans la voie du grand paysage, dans l'acception vraie de l'expression de la nature.

On est émerveillé, quand on veut suivre la filiation des peintres hollandais qui se sont consacrés aux représentations des divers aspects de la nature, de la science qu'ils en avaient acquise dans tous les genres, des aptitudes énormes qu'ils y ont déployées et de la facilité avec laquelle ils les ont traitées.

Il serait véritablement injuste, dans cet ordre d'idées, de ne citer que les grands maîtres. Je ne puis passer outre, sans donner un souvenir à leurs émules, ou quelquefois leurs précurseurs.

Voici van Heyden, par exemple, qui a peint des portraits de villes et de monuments, des vues de lieux habités.

Il est impossible de ne pas admirer quels effets il sait tirer de ces reproductions, par les contrastes harmonieux des lumières et des ombres, par la prodigieuse patience qu'il apportait dans les plus minutieux détails, comme le prestige de l'ensemble.

Peut-on rien trouver de plus juste que la copie de l'hôtel de ville d'Amsterdam?

Mais surtout peut-on voir une représentation plus fidèle, plus vraie et en même temps plus agréable que ce *Village*, près d'une rivière ?

Cette rivière en pleine circulation de barques et petits bâtiments de toutes sortes : au fond, un clocher vaporeux d'un village voisin ; plus près, sur la rive même, au deuxième plan, une jolie petite église de campagne dont la tourelle domine le paysage; aussi de ravissantes arcades légères et très pittoresques ; en avant, au premier plan, des habitations d'une élégance riche et surtout très artistique. Ce coin de ville est une véritable trouvaille, si tant est qu'il existe ainsi; et cela dans la clarté d'un ciel brumeux, qui en adoucit, en assouplit toutes les tonalités.

Quel paysagiste aussi que Wynantz, avant Ruysdaël et Hobbema!

Ses *Paysages* et *Arbre abattu* ont déjà la netteté, la transparence des parties couvertes ou éloignées, la puissance du fini des plus grands peintres de l'époque moderne.

La puissance de l'école hollandaise se révèle donc en toutes ses œuvres.

Nous pouvons maintenant aborder les *maîtres.*

Paul Potter est le peintre des animaux. Il est impossible de les rendre avec plus de vérité, de justesse et de sentiment naturel.

Son *Cheval blanc*, du Louvre, va sortir de la toile pour se mettre à marcher.

La *Prairie* est le pâturage parfait; bêtes, arbres et prairie.

Le *Bois de la Haye* est une petite partie de bois, reproduite dans un cadre avec toute sa réalité d'aspect : le couvert des arbres, la limpidité du ruisseau où vont boire les animaux, l'éclat du ciel qui domine le tout, formant un bleu limpide où se découpe le paysage.

On ne peut atteindre à cette perfection que par une intuition innée des tableaux de la nature [1].

L'expression de la nature, telle que la comprend l'école hollandaise, s'applique surtout à la fidélité et à la beauté de la reproduction; le sentiment de la nature, plus élargi, reprend le fond de la nature humaine et en même temps extérieure pour constituer dans son harmonie la sensibilité et la richesse d'expression de la nature divine. L'école hollandaise sera dès lors surpassée.

Parmi les peintres d'animaux, on ne peut refuser une place sérieuse, à la suite de Paul Potter, à M. Hondekocter et à Jean Weenix.

Hondekocter a peint des *basses-cours* avec une grande justesse et beaucoup de vérité.

J. Weenix, comme Fyt, choisit d'habitude des pièces de menu gibier et d'oiseaux de toutes sortes, qu'il groupe avec des ustensiles de chasse, pour en composer ce qu'on nomme des *garde-manger*.

1. La Haye a gardé de ce précoce génie, mort à vingt-neuf ans, celle de ses œuvres que l'on peut déclarer unique en son genre : c'est le paysage où sont réunis un jeune taureau brun, une vache, trois brebis et leur pâtre, tous de grandeur naturelle, et qu'on nomme *le Taureau de Paul Potter*. Il le peignit à vingt-deux ans. C'était un incroyable coup d'audace. Par ses proportions inusitées, ce *taureau* exigeait un système d'exécution tout différent de celui des maîtres antérieurs, et de Paul Potter. Il fallait en créer un nouveau. C'est ce que fit Paul Potter, en empruntant à ses devanciers leurs différents procédés d'exécution, qu'il sut fondre en un seul : à Sneyders, sa manière des grandes chasses, avec un fort empâtement dans les masses; à Van der Heyden et Denner, leurs détails finement terminés, leur travail de patience sans trêve ni relâche.

Le *Taureau* est envisagé, dans la pratique et l'art du pinceau, comme le plus étonnant ouvrage produit par la peinture.

Ils sont fort appétissants d'ailleurs, et l'imitation en est poussée à un tel point qu'ils vous donnent réellement l'illusion de l'objet lui-même.

C'est du naturalisme à froid.

Jacques Ruysdaël (1620-1681) est le point de réunion de tous les éléments divers qui ont formé les paysagistes hollandais et tous les paysagistes du Nord. Il prouve merveilleusement l'adage de Bacon : *homo additus naturæ.*

Aux talents de ses devanciers ou contemporains, il ajouta cette poésie rêveuse et mélancolique, cette douce tristesse qu'il a perpétuellement jetée sur la nature, parce qu'elle était dans son âme, et qui n'est bien comprise que des âmes qui ressemblent à la sienne.

Le sentiment de la nature s'y inculque profondément.

Cherchons dans ses tableaux du Louvre l'expression qui répond à cet énoncé, aussi juste que sympathique.

Le *Chemin montant.* Le sol sablonneux et rougeâtre en est fortement éclairé entre une double protection, ou abri : d'un côté, de grands arbres, de l'autre, le buisson; dans ces arbres, on voit le frémissement, on entend le bruissement des feuilles. Le village est au fond dans un ciel brumeux. La vie y pénètre.

Coin de route. D'un effet presque semblable, mais plus petit.

La *Forêt.* Superbe par la vigueur des masses d'arbres touffus qui encadrent le paysage. Le groupe des paysans voyageurs arrêtés, la femme sur son mulet, le pâtre près de sa vache, le chien en arrêt; plus vers la droite, un immense étang ou plaine liquide d'une eau absolument claire, limpide et calme, s'étendant à l'infini et se noyant dans de vertes collines. Le ciel assombri seulement de quelques nuages transparents. Le sentiment humain s'élargit de cette puissance de la nature.

Le *Pont en ruines* est également très pittoresque. Un château avec ses tours et son donjon, placé sur une éminence, est protégé par les deux bras d'un grand fleuve.

Le soleil frappe vivement le grand bras qui passe derrière le château ; le petit bras, au contraire, est traversé par le pont en ruines, relié au chemin qui borde l'autre rive. Un voyageur vient de le traverser et un mendiant lui tend la main au passage.

Tout le site est abrupt et s'étend au loin en montagnes et collines dans lesquelles s'élève le village voisin. Quelques baigneurs s'aventurent seulement dans le bras, plus calme, au-dessous du pont.

La *Tempête*. Splendide effet de mer, précipitant les navires, grands et petits, contre la jetée, frappée par des flots énormes se roulant en écume blanche et tumultueuse, qui se brisent en efforts impuissants contre la digue qui leur est imposée. La cabane du guetteur au-dessus baigne dans une teinte livide, formant *l'estacade aux eaux rousses* dont parle Michelet, et le ciel en pleine mer est lugubre et sinistre. On peut donc l'appeler, comme Michelet, « le prodige du Louvre ».

Ruysdaël aime la nature, il en comprend les sombres aspects, les farouches énergies, les ombrageuses colères.

Il a bien le sentiment de la nature.

Le prodige des énergies de la nature peut rivaliser avec le prodige des intensités de sa clarté, en plein jour et en pleine campagne.

Le *Moulin à eau*, de Mindert Hobbema (1638-1709), est un véritable tour de force de fini comme de rendu par l'éclat des eaux du canal, des chaumières qui le bordent et du chemin qui le suit. Les arbres scintillants et diaprés qui se détachent en pleine lumière sur le ciel ajoutent encore à l'effet prodigieux et enchanteur de ce coin de prospérité champêtre.

La *Mare* est fort belle également comme vigueur des parties boisées au-dessus des eaux de la mare couverte d'herbes et de fleurs aquatiques ; la route se perd sur le côté dans un joli verger riant et verdoyant.

Hobbema voit la nature sous un aspect plus riant et dans une note plus sereine que son rival qui a pu être son professeur. Ils font l'un et l'autre le plus grand honneur, par leur *maestria,* à leur temps et à leur école.

C'est du naturalisme franc, de même que Paul Potter.

Le réalisme se complète ainsi des diverses formes qui le constituent, et le sol des Pays-Bas s'affermit sous cette féconde gestation.

Un peuple navigateur ne pouvait être inférieur à aucun autre pour la peinture de ses paysages de mer — les *Marines*.

Nous avons déjà vu une très belle marine d'Albert Cuyp.

Backuysen et Van de Velde, contemporains, peuvent être considérés comme les maîtres du genre.

« Backuysen, a dit justement Ch. Blanc, nous fait craindre la mer, et Van de Velde nous la fait aimer. »

Nous avons au Louvre, à Paris, plusieurs toiles qui peuvent nous donner cette crainte des effets de mer rendus par Backuysen. L'*Orage*, la *Marée montante*, une *Marine*, sont des ouvrages excellents, assombris seulement par cette fureur de la mer, rendue d'une façon supérieure, avec une très grande énergie.

L'*Escadre hollandaise* est, en même temps que bien traitée, noble et imposante; c'est bien là une force maritime, solide, calme et sûre d'elle-même, avec des amiraux de la trempe des Ruyter et Tromp dont nous avons les portraits.

Van de Velde n'est représenté à nos musées que par une charmante miniature qu'on nomme *Calme*, de Van de Velde. *Une plage de Hollande* nette et précise, où arrive tout un attelage de personnages ou voyageurs; au-dessus de la station ou abri-relais, s'élève un clocher d'un village lointain

Rien ne disposera mieux cette réunion de société ou d'amis aux voyages lointains.

Le musée d'Amsterdam possède *Près de la côte;* la National Gallery, *Temps calme*, qui donnent l'un et l'autre une haute idée de son talent ferme et brillant, surtout par la transparence qu'il sait donner à l'eau et au ciel, et aux alternatives d'ombre et de lumière dont il sait ménager la série des plans successifs, et enfin la douce et fine harmonie qui règne dans ses compositions.

Ces deux maîtres n'ont pu que profiter de l'exemple et des leçons de *Van Goyen*, paysagiste en même temps que peintre de marine.

Il a quatre tableaux au Louvre, qui ont surtout un grand charme de vue pittoresque. Ce sont : le *Canal*, la *Barque à voile,* très fins et clairs.

Une *Marine* et une *Rivière,* où tout concourt à un effet des plus variés et des plus charmants ; les barques sillonnant les eaux, la vue des villes et villages, les clochers et les tours monumentales et jusqu'aux habitations splendides ou élégantes. Les fonds se joignent, ciel et mer, dans une teinte légère et harmonieuse.

L'école hollandaise, après cet admirable ensemble de spectateurs et peintres de la grande nature, vient s'épuiser dans les fades, mais savantes et ingénieuses compositions de Van der Nerff. *Moïse sauvé des eaux du Nil,* la *Chasteté de Joseph*, les *Anges annonçant aux Bergers la bonne nouvelle, Madeleine au désert*, sujets de petite dimension où s'étalent toutes les formes, plus ou moins exquises, de la nudité, et se perdent dans cette affectation d'une élégance trop libre.

Les *Fleurs et Fruits* donnent en peinture un genre plus modeste, mais supérieurement relevé par le goût et l'arrangement de ces charmants produits naturels.

De Heem père, A. Mignon, Rachel Ruysch et surtout Van Huysum y ont excellé, et dit encore le dernier mot d'un art, trop vite éteint, sur une terre si fertile, dont les derniers rejetons, encore illustres, sont J. Kopel, Koeskoch, Mayer; et comme scènes anecdotiques, MM. Israels et Alma Tadéma.

Le sentiment naturel s'est éteint dans l'esprit bourgeois, archéologique ou cosmopolite.

APPENDICE

Comme trait d'union avec la littérature russe sur laquelle je veux donner un simple aperçu, j'ai trouvé dans la *Nouvelle Revue*, rédigée sous l'inspiration de Mme Adam (Juliette Lamber), sous ce titre: *Mœurs et Chants de la Bosnie et de l'Herzégovine*, quelques chants chers aux Slaves du Sud, qui revivent par le souvenir de leurs ancêtres et qui se rappellent avec douleur les malheurs passés et présents de leur race.

Ces chants, pour la plupart, s'adaptent aux diverses phases de la vie. Ils sont donc l'expression de la nature humaine.

Aux baptêmes, aux mariages, on récite des morceaux symboliques accompagnés de la *tambura*, espèce de mandoline que l'on touche avec un petit éclat de bois.

Voici un spécimen de ce genre de poésie:

Rose, pourquoi t'effeuiller?
L'eau t'a-t elle inondée,
Les fleurs t'ont-elles fatiguée?
L'amour des jeunes gens t'a-t-il touchée.
Lorsque, le soir, ils passent devant ta demeure?
— L'eau ne m'a pas inondée,
Les pleurs ne m'ont pas fatiguée;
Mais bien les soupirs des amants
Passant, matin et soir, devant moi
Et se promenant sous mes regards.

Les danses chantées, appelées *sauteuses*, charment les soirées d'hiver :

Qui est cette jeune fille,
Qui, si matin, la mène à la fontaine?
Elle a relevé sa calotte
Et rejeté sur la nuque ses cheveux.
Elle cueille des fleurs,
Elle choisit des roses et des violettes:

Elle met les roses sur son sein
Et les violettes sur sa tête.
— C'est mon amante;
Elle me donnera les violettes.
Des roses elle fera un parfum
Que je respirerai près d'elle.

Les chansons dites *kaïdok* sont des morceaux à demande et à réponse intercalées.

Je donnerais bien. — Que donnerais-tu?
Jusqu'à deux bœufs roux. — Cela ne suffirait pas.
Pour ne pas vivre seule. — Hein! que dis-tu?
Et deux autres bœufs bruns. — Cela ne suffirait pas.
Pour la moustache de Jean... Merci, te voilà, Jean.

Il existe aussi quelques noëls slaves.

La mère de l'enfant Noël a dit :
Je vous enverrai mon fils.
A Noël, il y a trois bouquets fleuris;
L'un représente la joie et la santé :
Soyez toujours heureux et sains;
L'autre, le repos et l'entente :
Puissiez-vous être toujours d'accord!
Le troisième rappelle le vin et le blé :
Soyez toujours bien bus et repus.

Aux enterrements, on entend encore parfois des pleurs rythmés appelés *koukavitza :*

O doux mari qui me laisses seule!
Qui désormais aura soin de moi?
Que deviendrai-je sans toi?
Qui, le soir, retournera au foyer?

Les chants héroïques sont soutenus par la *gouzla*, sorte de violon à une seule corde formée, ainsi que l'archet, de crins de cheval.

Le chanteur commence par une forte exclamation : « Ah! » puis il récite le poème héroïque, dont il appuie chaque strophe du son de la *gouzla;* entre chaque stance il joue et reprend son récitatif.

Aujourd'hui, et depuis l'entrée des Autrichiens dans les provinces occupées, ils se redisent souvent et tout bas cette strophe héroïque :

A Kossovo, où coulent quatre sources,
Passait jadis un Slave voyageur :

La première lançait un jet de lait,
La deuxième versait du rouge sang,
La troisième répandait du vin noir,
La quatrième faisait surgir de l'eau.
Le voyageur dit à la première source :
« Pourquoi couler en ces plaines du lait?
— C'est pour nourrir tes générations. »
Puis, s'avançant à la deuxième : « Et toi?
— Je rappelle la sourde vengeance. »
Il apostropha ensuite le vin noir :
« Pourquoi sortir des entrailles du globe?
— Pour te donner un cœur ceint dans l'airain. »
A la quatrième : « Et toi, quel est ton rôle?
— C'est de laver la honte de ta race. »

Ce chant est né aux frontières de l'Herzégovine; mais elle le répète à voix basse et aspire, avec ses sœurs slaves, à la reconstitution de cet empire fauché à Kossovo par le cimeterre turc.

Cet autre chant en rappelle le désastre :

LA PERTE DES NEUF YOUGOVITCH

Deux vautours noirs volent
Dans la grande plaine de Kossovo.
Ensanglantés jusqu'aux genoux,
Ils voient et se disent :
« Voilà deux semaines,
Nous ne trouvons ni bois ni pierre
Pour nous y reposer un instant. »
Pendant qu'ils parlent ainsi,
Ils aperçoivent la demeure des Yougovitch;
Ils volent dans cette direction;
Ils volent, volent avec rapidité
Et viennent se percher sur la maison.
La vieille Yougovitchka les approche :
« Dieu soit avec vous, noirs vautours,
Nous portez-vous la chance de Kossovo?
Avez-vous vu notre empereur Lazare
Et sa puissante armée?
Mes fils, les neuf Yougovitch,
Viendront-ils bientôt à leur blanche demeure? »
Alors, un vautour répond :
« Nous désirerions porter une bonne nouvelle,
Mais il faut parler avec vérité.
Nous avons vu votre empereur Lazare
Et sa puissante armée;
Nous avons vu neuf chevaux noirs,
Sans selle et sans héros;

Et avec eux neuf lévriers blancs,
Et, avec les chiens, neuf faucons
Volant l'un après l'autre
Et cherchant leurs maîtres.
Là se trouve mort l'empereur Lazare
Et avec lui les neuf Yougovitch.
Ils ont péri en défendant
Lazare contre les ennemis. »
Lorsque la vieille Yougovitchka
Eut entendu cette conduite héroïque,
Elle ne laissa pas ses pleurs couler :
« Merci à Dieu pour sa volonté. »
Puis elle appelle à son aide Lucca.
« Fidèle serviteur, à l'écurie.
Selle-nous deux bons chevaux;
A toi Sorcière et à moi Hirondelle. »
En entendant ces paroles, les neuf brus,
Portant chacune leurs nourrissons,
Viennent à leur belle-mère.
Elles sont colères comme des serpents.
La vieille Yougovitchka leur dit :
« Dieu vous aide, mes neuf brus.
Vous êtes jeunes, ne soyez pas insensées;
N'écoutez pas les jeunes vautours.
Je viens de recevoir une blanche lettre
De Kossovo, la large plaine;
Mes fils, les jeunes Yougovitch,
Sont sains et gais.
Ils ont battu les Turcs.
Mes fils sont restés là;
Maintenant ils m'appellent,
Moi, leur vieille mère, à Kossovo,
Pour les ramener à la blanche demeure
Et pour que leurs amis les laissent. »
Elle dit, elle saute à cheval
Et leur jette une lettre feinte.
« Voici une lettre de mon sein.
Soignez mes neuf petits-fils.
Soignez ma blanche demeure,
Je vais chercher mes enfants. »
Elle dit : « Jésus! » Le cheval part
Droit, et, sauve, elle arrive à Kossovo :
« Doux Seigneur! merci de tes biens. »
Toute la plaine est couverte
Des héros morts se succédant.
Les chevaliers morts se touchent.
La vieille Yougovitchka tourne
Pendant deux blancs jours, tourne
Autour des chevaux et des héros; elle tourne,

Et, nulle part, elle ne trouve ses enfants.
Elle arrive à une verte prairie
Où elle trouve neuf chevaux noirs;
Avec les chevaux, neuf blancs lévriers;
Avec les chiens, neuf faucons;
Ils courent, cherchant leurs maîtres
Qui sont morts et introuvables.
Lorsque les chevaux noirs voient
Et reconnaissent la noire Hirondelle,
Ils volent à la vieille Yougovitchka;
La vieille Yougovitchka les reconnaît.
Alors même, elle ne pleure pas :
Elle regarde les nues couvertes.
Elle voit deux noirs vautours.
L'un se tait, l'autre parle :
« Voici les neuf Yougovitch;
Ils gisent morts sur la verte prairie. »
La vieille trouve ses enfants morts,
Elle les reconnaît tous,
Elle les embrasse tous
Et les lave des larmes de son visage :
« Mes enfants, vous, les neuf Yougovitch,
Tombés jeunes à Kossovo,
Je ne vous regrette pas, chers enfants;
Je ne regrette pas votre perte,
Vous avez défendu la patrie contre l'ennemi,
Vous avez sanctifié votre famille. »
Quand elle les eut pleurés,
Elle leur creusa des fosses
Et les enterra l'un après l'autre,
Et elle les couvrit de gazon vert.
Elle retourna à sa blanche demeure,
Avec les neuf chevaux,
Avec les neuf blancs lévriers,
Avec les chiens et les neuf faucons
Lorsque les neuf brus voient ce retour,
Elles deviennent colères comme des serpents.
Elles maudissent les janissaires turcs
Et plus encore le traître Yuk
Qui a trahi l'empereur à Kossovo.
La vieille Yougovitchka leur dit :
« Ne déraisonnez pas, mes brus;
Remerciez Dieu de ses présents.
Je n'ai pas enfanté mes enfants
Pour qu'ils reposent sur un coussin mou,
Mais pour défendre la patrie contre l'ennemi
Ne pleurez pas, mes chers cœurs,
Si mes fils se sont envolés,
Il nous reste de petits poussins;

Nourrissons ces petits poussins,
Notre race ne périra pas,
Notre maison ne sera pas vide. »

Comme on le voit, le sujet se rattache à la grande épopée slave et aux souvenirs néfastes qui ont précédé la domination ottomane. Le patriotisme est bien de tous les pays, il en est l'œuvre nationale, mais s'accentue sur un ton différent dans chaque nationalité.

La Poésie russe

Dans les citations que je vais faire de la poésie russe, je veux suivre l'ordre historique et mettre seulement en relief quelques-unes des particularités originales du caractère russe.

C'est d'abord un chant de guerre relevé par le dévouement d'une femme.

Comme principal monument de la littérature écrite au XIIe siècle il faut signaler le *Dit de l'armée d'Igor*, une des nombreuses chansons composées par les chanteurs de la droujina. C'est la relation de la courte et malheureuse campagne d'Igor Iviatoslavitsch, prince de Séverie, contre les Polovtsy, peuplade ennemie, qui, au milieu du XIe siècle, paraît dans les steppes, remplaçant les Petschénègues et les Torki, et qui faisait invasion en profitant des divisions intérieures du pays et des dissensions qui existaient entre les princes.

Ce qui distingue ce poème, c'est le mélange du merveilleux païen avec le merveilleux chrétien.

Le commencement est très curieux par la déclaration que fait le poète, resté inconnu, qui se demande comment chanter, avec des mots anciens, d'après « les bylines », ou les inventions de Boyane? Le poète se décide à employer les mots anciens, et à dire la simple et exacte vérité. Les paroles d'Igor à ses guerriers sont empreintes de bravoure :

« Frères, il vaut mieux être morts que captifs. Montons nos coursiers agiles et dirigeons-nous vers le Don aux flots bleus. Je veux rompre une lance dans la plaine au loin avec les Polovtsy, en votre compagnie, Russes. Au prix de ma tête, s'il le faut, je veux boire le Don dans mon casque. »

Mais les Polovtsy marchent sur les Russes.

« A l'approche des Russes, les Polovtsy accourent par des routes

non frayées: leurs charrettes crient dans la nuit comme une bande de cygnes effarouchés. Le prince marche vers le Don, mais les animaux flairent le désastre qui attend son armée. En le voyant passer les loups hurlent dans les ravins, les aigles battent des ailes et appellent les fauves sur les ossements; les renards glapissent après les boucliers vermeils... Mais tu es déjà bien loin dans le steppe, Russie! par delà les tertres funéraires (monument des ancien Slaves)! La nuit tombe peu à peu. L'aube blanche a paru; le brouillard a couvert la campagne; les trilles du rossignol ont cessé, le bavardage des pies s'est éveillé dans les buissons. Derrière leurs rouges boucliers, les Russes se sont rangés dans la plaine pour le combat, attendant l'honneur pour eux et la gloire pour le prince.

Les lamentations de Iaroslavna sur les désastres de son époux Igor forment un touchant passage. Quand on pense qu'en Russie de simples paysannes improvisent dans certaines occasions d'aussi belles complaintes :

« La voix de Iaroslavna retentit comme celle du coucou :

« Je volerai, dit-elle, comme l'oiseau sur les bords du Danube, je tremperai ma manche de castor dans les eaux de la Kaïala, je laverai les blessures qui saignent sur le corps formidable de mon prince. »

Dès l'aube, sur la terrasse de Pontivle, Iaroslavna se lamente :

« O vent! dit-elle, vent terrible! Pourquoi souffler si fort? Pourquoi porter sur tes ailes légères les flèches cruelles du Khan sur les guerriers de mon époux? N'as-tu pas le ciel et les nuées pour souffler et bercer les navires sur la mer bleue? Pourquoi de ton souffle renverser sur l'herbe de la steppe toute ma joie? »

Dès l'aube, Iaroslavna pleure sur les murailles de Pontivle : « O Dniepre, mon Dniepre, Dniepre glorieux! Tu t'es frayé un chemin à travers les falaises du pays des Polovsti; tu as bercé sur tes flots les barques de Iviatoslav et les a portées jusqu'à la terre de Kobiack. Ramène-moi mon bien-aimé, afin que mes pleurs cessent de lui arriver par la mer! »

Dès l'aube, Iaroslavna pleure sur les murailles de Pontivle : « O soleil, brillant soleil! tu réchauffes tout le monde et tu luis pour tous. Mais pourquoi, soleil, du haut du ciel darder tes rayons brûlants sur les braves guerriers de mon époux? Tu les accables de soif dans la plaine aride, tu dessèches et tords leurs arcs et fermes leurs carquois!... »

La fin du poème, après la délivrance d'Igor, est un magnifique chant d'allégresse : « Comme a dit Boïane : Malheur à la tête sans

épaules, malheur aux épaules sans tête ! Malheur à la terre de Russie sans Igor ! Le soleil brille dans les cieux : le prince est dans la terre russe. Sur le Dounaï, des jeunes filles ont entonné des chants. La chanson portée par les flots de la mer trouve écho à Kief. Igor arrive, entre à Boritschef saluer l'image de la sainte Mère de Dieu de Pirogosch. Joie dans les hameaux, joie dans les villes ! Tout le monde chante et glorifie les princes : les aînés d'abord, les jeunes ensuite. Et nous aussi chantons : Gloire à Igor Iviatoslavicht, à l'impétueux aurochs Vicvolod, gloire ! Gloire à Vladimir le fauconneau, fils d'Igor ! Santé aux princes, à leur droujina, qui ont vaillamment combattu pour les chrétiens contre les païens ! Gloire aux princes, à leur droujina ! Amen. »

Aux exploits des paladins, au récit des actions héroïques, à l'apologie de la force, se substitue bientôt le sentiment de la force subtile : l'idée bonne ou mauvaise, l'idée qui se multiplie et que le fer ne peut atteindre. Cette même idée qui avait fait périr les bogatyrs exalta l'imagination du peuple qui garda leur souvenir comme il a gardé jusqu'à nos jours le souvenir de son antique religion et des chansons lyriques qui se rapportent aux *fêtes païennes* dont plusieurs ont été rappelées dans les fêtes chrétiennes.

Il y a de plus l'éternelle chanson de l'amour et du mariage, où se retrouve le reflet des mœurs du temps et l'écho du caractère national.

Voici quelques exemples :

« Ah ! tu es mon gentil (dit une jeune fille à son bien-aimé), mon tout joli chéri ! — Pourquoi te vanter de moi ? — Tu me combles d'éloges, — tu vantes ma natte blonde... — Ma natte blonde — plaît à toute la ville, — elle est pour les jeunes gens un sujet de dépit, — pour les vieux un objet de soupirs, — pour les jeunes filles une cause de pleurs. »

Charmante coquetterie féminine, exprimée naïvement et simplement.

La passion poussée jusqu'aux limites du désespoir est parfaitement rendue dans les versets suivants :

« Mon amie, ne reste pas assise tard le soir ; ne brûle pas de bougies de cire blanche (naturelle), — ne m'attends pas jusqu'à minuit ! — Las, ils sont passés, passés nos jours ensoleillés, — nos joies, un vent d'orage les a emportées, — et les a dispersées par la rase campagne !... — Ainsi en a décidé mon père, — ma mère aussi m'a

ordonné de prendre une autre femme... — Il ne brûle pas au ciel deux soleils, — il ne brille pas deux lunes : — Il n'est pas donné d'aimer par deux fois au bon jeune homme ! — Mais je ne désobéira pas à mon petit père, — j'obéirai à ma petite mère ; — je me fiancerai à une autre femme, — à une autre femme, — la Mort subite... —

La rose jeune fille a fondu en larmes ; elle parle ainsi : — Ah ! mon chéri, toi que je ne puis me rassasier de regarder ! Je ne peux vivre sur la terre ensoleillée — sans toi, mon espérance ! — La colombe n'a pas deux pigeons, — le cygne n'aime pas deux cygnes, — je n'aurai pas deux amis chéris !... —

Elle ne reste pas assise trop tard dans la soirée, — sa bougie de cire vierge brûle cependant ; — sur la table est posé un cercueil de chêne tout neuf : — dans le cercueil gît la rose jeune fille. »

Une autre chanson dit :

« Il n'y avait point de vent, tout à coup il a fleuré. — Je n'attendais pas de convives, tout à coup ils ont afflué ; la maison est pleine de chevaux noirs, — les chambres sont pleines de roses jeunes filles. —Le seuil neuf a craqué,— s'est couvert de nombreuses petites fentes. — La jeune âme Variouscha s'est répandue en larmes, — sa mère la tranquillise : « Ne pleure pas, ne pleure pas, mon âme, ma Variouscha, — je te ferai construire un petit seuil nouveau, — avec de nombreuses et menues fentes ! — (La fiancée) a brisé une coupe d'or — ornée d'une précieuse pierre d'azur. — Ne pleure pas, ma Variouscha, — je t'achèterai une coupe d'or — ornée d'une pierre précieuse d'azur ! »

Cette note triste se répète dans toute chanson de fiançailles portant avec elle quelques consolations. Cela tient sans doute à la condition très précaire faite à la femme à cette époque, à l'influence tatare, peut-être. Toujours est-il que voici ce qui se chante souvent :

« Le rouge soleil roule d'un endroit à l'autre, — l'étoile roule de même ; derrière un nuage l'étoile a filé — loin de la lune brillante. — Notre jeune fille a passé — d'une chambre à l'autre, — de notre salle à manger dans une nouvelle ; — ayant passé elle est devenue songeuse, elle a pleuré, — disant dans les larmes : — Mon souverain, mon cher petit père, — ne peut-on pas faire en sorte de ne pas me livrer, moi jeune fille ? »

Le sort qui attendait la jeune mariée n'était pas toujours heureux :

« Claire lune, cher petit père ! — rouge petit soleil, ma chère petite mère ! — ne battez pas vos pans d'habits l'un contre l'autre ; — ne frappez pas le gâteau après le gâteau, — ne m'accablez pas de

coups, moi, pauvre, — ne me livrez pas, moi, triste, — à une contrée étrangère et lointaine,— à un père étranger, à une mère étrangère. — Voyez comme ces parents étrangers — sont sans pitié, monstrueux : sans feu, leurs cœurs s'enflamment, — sans paille, leur colère prend feu; — je resterai assise chez eux, pauvre fille, — au bout de la table de chêne, — je regarderai (dans le vide) jusqu'à la fatigue, puis je pleurerai. »

Et encore:

« Ma petite mère m'a donnée au loin en mariage; — ma petite mère voulait souvent venir, — venir souvent, me faire une longue visite. — L'été se passe, pas de petite mère, — un autre se passe: — ma châtelaine n'est point là; — un troisième touche à sa fin : — ma petite mère arrive. — Ma petite mère ne me reconnaît pas : — Qu'est-ce que cette femme âgée? quelle est cette vieille femme? — Je ne suis pas une femme âgée, encore moins une vieille, — je suis, petite mère, ton enfant chéri. — Qu'est devenu ton blanc corps? — que sont devenues tes couleurs vermeilles? — Le blanc corps est après la tresse (le fouet) de soie, — les couleurs vermeilles sur ma main droite : — un coup de fouet — diminue le corps, — un soufflet — ôte l'incarnat. »

La Mort aussi reprend ses droits; voyez le chagrin de cette pauvre vieille pleurant son mari :

« En qui, mon cher ami, t'es-tu confié? — Sur qui donc as-tu compté? — Tu me laisses, moi, amer chagrin, — sans ton chaud petit nid!... Personne, amer chagrin, — n'a pour moi une parole caressante, — personne pour me dire un mot affable... Je n'ai plus, moi, amer chagrin, — ni famille, ni tribu, — personne pour me fournir à boire, à manger... — Je reste, moi, amer chagrin, — vieille, archivieille, — seule dans l'isolement. — Travailler?... Je n'en ai plus la force. — Je n'ai ni famille, ni tribu; — personne avec qui *penser une pensée;* — personne à qui dire un mot : — je n'ai plus de confident... » Triste réalité!

L'Art russe, jusque-là, s'était à peine émancipé de l'imitation orientale et byzantine. Pierre le Grand, dans une impulsion plus large, le fait entrer dans une évolution historique et plus personnelle.

Le règne de Pierre le Grand est la première étape d'une marche accentuée dans l'ensemble de la civilisation moderne.

Le peuple salue, par une chanson de son cru, la naissance de Pierre le Grand :

« Comme le soleil est joyeux dans Moscou, — l'aimable tsar Alexis, souverain Michaïlovitsch : — le Seigneur lui a fait naître un fils, un tsarevitsch, qui est : Pierre Alexeivitsch. — Tous les menuisiers russes, — tous les petits menuisiers, les maîtres eux-mêmes, — — pendant toute une nuit n'ont pas dormi : — ils faisaient un berceau — bercelonnette ; — hommes, nourrices, filles de chambre — pendant toute une nuit n'ont point dormi ; elles brodaient — sur du velours blanc à ramages de l'or rouge ; — et en ce temps-là on donna la liberté aux prisonniers, — toutes les caves tsariennes ouvrirent leurs portes ; — chez l'aimable tsar *roulait* un festin, et table était dressée en signe de joie ; — tous les princes, tous les boïars se réunissaient chez le tsar, — tous les gentilshommes s'assemblaient chez l'aimable souverain, — tout le peuple de Dieu était au festin : on buvait, on mangeait ; on se rafraîchissait ; — dans la joie on n'a pas vu comment les jours ont passé ; — tout cela pour le tout jeune tsarevitsch, — le premier empereur de la terre. »

Pierre le Grand avait constitué l'empire russe, ses successeurs paralysèrent, sous l'influence de la noblesse, les grandes aspirations qu'il avait voulu développer dans le sens national.

Catherine y reprit l'impulsion. L'art dès lors se dégage sous cette nouvelle inspiration nationale.

Pouschkine, à notre époque contemporaine, constitue la poésie russe sur le véritable terrain où elle peut nous intéresser : la littérature populaire et une observation sagace de la campagne où il avait pu séjourner longtemps par la nature de ses fonctions.

Ses voyages multiples et des stations prolongées par les exigences de chancellerie qui l'éloignaient, dans un demi-exil, du centre politique de son pays, le retrempent dans le sein de la nature.

Du haut d'une de ses montagnes il décrit ainsi le Caucase :

LE CAUCASE

« Le Caucase est à mes pieds, seul, dans l'altitude !... — Je me tiens au-dessus des névés au bord du précipice : — l'aigle, s'enlevant d'une cime éloignée, — plane, immobile, à ma hauteur. —

En même temps, je vois la naissance des torrents — et le premier mouvement des redoutables avalanches. Ici des nuages s'avancent tranquilles au-dessous de moi. — On voit à travers bondir les retentissantes cascades ; — au-dessous d'elles les amas dénudés des rochers ; — au loin, plus bas, la mousse chétive et le buisson frappé de sécheresse, — et voilà, là-bas, les bosquets, les vertes retraites, — où les oiseaux font leur gazouillement, où bondissent les cerfs. — Plus loin, les hommes nichent dans les montagnes, — et les brebis rampent dans les escarpements herbeux, — et le berger descend vers les joyeuses vallées où court l'Aragva au milieu des ombreux rivages, — et le pauvre cavalier escarmoucheur se dérobe dans la caverne, où le Terek joue dans sa cruelle gaieté. — Il joue et il hurle comme un jeune fauve qui — aperçoit une proie de sa cage de fer, — il bat la grève de sa fureur impuissante ; et lèche les rochers d'une vague affamée. — En vain, il n'y a ni proie pour lui ni soulagement : — les falaises sont sourdes et le resserrent impitoyablement. »

Mais en dépit de l'attrait que présentait à l'âme du poète un tel voyage, son esprit avait la nostalgie du foyer, comme semble l'attester la courte poésie que voici :

PAYSAGE

« La ronde fuyante des nuages devient plus clairsemée. — O étoile mélancolique, étoile de la vesprée, — ton rayon a argenté les plaines brûlées — et le golfe dormant, et les sombres escarpements de la montagne. J'aime ta pâle clarté dans la profondeur du firmament : — elle a réveillé des pensées qui dormaient en moi. — Je me rappelle alors ton lever, astre qui m'es connu, — sur la contrée paisible, où tout pour le cœur est si charmant ; — où les peupliers blancs semblent sveltes dans les vallées, où semblent sommeiller le tendre myrte et le noir cyprès, — et doucement murmurent les vagues méridionales. — Là que de fois dans les montagnes, — le cœur tout songeur, — le regard sur la mer, j'ai poussé mon oisiveté pensive ! »

Dans ce demi-exil, au milieu d'un isolement qui ne convenait pas à sa nature sensible et ardente, Pouschkine vécut dans la société des bohémiens, à défaut d'autre. Leur vie errante, romanesque, ayant quelque poésie, plaisait à son imagination et lui inspira le poème des *Tziganes*, dont voici un des passages les plus connus :

« La foule bruyante des Tziganes traverse en nomade la Bessarabie.

Ils passeront aujourd'hui la nuitée au-dessus de la rivière, sous des tentes en lambeaux. Comme la liberté, gai est leur gîte et calme leur rêve à la belle étoile. Au milieu des roues de charrettes que voilent à demi des tapis, brûle le feu ; la famille autour prépare le souper; dans la pleine nuit paissent les chevaux ; derrière la tente un ours apprivoisé est étendu en liberté ! Tout est vivant au milieu des steppes : ce sont les soucis paisibles de la famille prête dès le matin pour un voyage prochain, et les chansons des femmes, et le vacarme des enfants, et le son d'une enclume de campagne. Mais voilà que sur le tabor nomade descend le silence du sommeil, et l'on entend dans le calme des steppes à peine le hurlement d'un chien, et le hennissement des chevaux. Les feux sont éteints partout, tout est tranquille ; la lune brille seule du haut des voûtes célestes et éclaire le tabor endormi. Seul sous une tente un vieillard ne dort pas ; il est assis devant des tisons, réchauffé par leur dernière ardeur, le regard plongé dans le lointain de la plaine que voile la brume nocturne. »

Dans le poème d'*Eugène Oniéguine,* la personnalité du poète se dégage et s'affirme.

Les grandes oppositions de la nature sont superbement rendues par ces deux fragments:

L'HIVER

« L'automne doré est arrivé, la nature frissonne et pâlit,— comme une victime, pompeusement parée.— Voilà que l'aquilon, chassant vers nous les nuages, — a soufflé, a hurlé, et qu'en personne — s'avance cette magicienne, la saison d'hiver. — Elle est venue, elle s'est dispersée ; par petits lambeaux — s'est accrochée aux branches des chênes ; — s'est couchée en tapis ondulé — au milieu des champs ; autour des collines, aplanissant d'un drap duveteux les bords de la rivière devenue immobile. — Le givre a scintillé ! Et nous voilà contents — des tours de notre mère hiver. »

Et après l'hiver :

L'ARRIVÉE DU PRINTEMPS

« Chassées par les rayons printaniers,— des montagnes environnantes, déjà les neiges — sont descendues en ruisseaux troublés — sur les prés inondés. — La nature sereine, souriant — comme à travers un songe, — rencontre ce matin de l'année ; — bleuissant, res-

plendissent les cieux;— encore clairsemées,— les forêts, recouvertes d'un duvet, verdissent.— L'abeille, en quête de son tribut champêtre, —quitte en volant sa cellule de cire;— les vallées sèchent et se bigarrent; — les troupeaux mugissent et le rossignol — a déjà chanté dans le silence des nuits. »

La mélancolie qui plane sur tout son poème d'*Onieguine* venait à cette époque du désenchantement qui s'était emparé des jeunes esprits. Pour quelques-uns c'était une mode. Pour Pouschkine, ce sentiment s'incline devant la déesse de la beauté.

Cet idéal de Pouschkine fait de lui une sorte de prophète en dehors et au-dessus de la foule; l'humanité, le peuple, le public, comme un objet d'indifférence et de mépris.

AU PEUPLE

« Tais-toi, peuple sans pensée,— journalier, esclave du besoin et des soucis! — Il m'est insupportable, ton murmure insolent.— Tu es le ver de terre et non le fils du ciel; tu ne recherches que les profits; — c'est au poids que tu estimes l'idole du Belvédère, — tu n'y vois aucune utilité, mais tout ce marbre c'est du divin!... Eh bien! — un pot de cuisine t'est plus cher: — Tu y fais bouillir ta pitance... Arrière! vous n'avez rien de commun avec le poète paisible? Pétrifiez-vous dans la débauche sans honte! — La voix de la lyre ne vous vivifiera pas. »

D'un autre côté, il ose adresser des leçons aux rois, bien que son patriotisme sache s'exalter au souvenir de Pierre le Grand.

On retrouve dans les chansons de Koltzof le sentiment tendre et touchant de Pouschkine pour le peuple des campagnes. Le *berger-poète*, ainsi qu'on l'a nommé, n'avait qu'à se souvenir de ses chagrins, de ses joies, de sa vie de paysan, pour composer des tableaux champêtres pittoresques, où l'émotion juste, discrète et mesurée se joint à la précision de la vérité rustique.

Telle est cette poésie, écrite sans doute au retour de quelque réunion de village.

PETIT FESTIN DE PAYSAN

« Les portes cochères en chêne — s'ouvrent à deux battants; — à cheval, en traîneau, — entrent les convives; — l'hôte et sa femme — leur font un salut bien bas; — les mènent de la cour dans l'antichambre

claire ; — devant le saint Sauveur — les convives font leur prière ; — derrière les tables en chêne, — derrière les tables servies, — sur des bancs de sapin, — s'assoient les invités. — Sur les tables, des poulets, des oies — rôties, à foison ; — de gâteaux, de jambon fumé — les plats sont remplis.

« De frange, de mousseline — parée, la jeune femme aux sourcils noirs — fait le tour de ses compagnes — avec des baisers, — distribue aux convives — une coupe de boisson amère ; — le maître de la maison lui-même, marchant derrière elle, — avec de la bière de houblon — qu'il verse de *puisoirs* découpés, — régale les parents ; — mais la jeune fille de la maison, — portant de l'hydromel léger, — fait le tour de la compagnie avec sa coquetterie virginale.

« Les convives boivent et mangent, — et font de longs bavardages sur le pain, sur la moisson, — sur le bon vieux temps ; — disent comment le Dieu et le Seigneur — nous font pousser le blé ; comment l'herbe dans le steppe — deviendra verte. — Les convives boivent et mangent, — se divertissent, — de *l'aube crépusculaire* — jusqu'à minuit. — Les coqs dans le bourg — ont échangé leurs cris ; — la causerie s'est tue ; on fait du bruit — dans l'ombre de l'antichambre ; — des portes cochères, on voit le retour à travers la neige. »

Plusieurs des chansons de Koltzof sont tout à fait populaires, le moujik les chante sans se douter qu'elles sont de lui, croyant sans doute qu'elles sont une tradition de son village ou du village voisin, tant elles présentent, dans leur originalité, le caractère poétique russe, le cru du pays :

« Pourquoi dors-tu, petit moujik ? — Mais l'automne est dans la cour ; — mais tes voisins sont au travail depuis longtemps.

« Lève-toi, réveille-toi — regarde-toi : — Qu'étais-tu ? qu'es-tu devenu ? — Que te reste-t-il ?

« Au hangar : pas une gerbe, — sur l'aire ; pas un grain ; — et la cour pleine d'herbe — est déserte.

« Des magasins le *domovoy* (génie de la maison) — a chassé la poussière avec un balai ; — les chevaux, pour payer les dettes, — il les a dispersés chez les voisins.

« Et sous le comptoir la caisse — gît renversée : et l'izba, penchée, se tient comme une vieille.

« Rappelle-toi ton temps ; — ta vie *roulait* à travers les prés et es clairières — comme un fleuve d'or !

« Venant de la cour et du hangar, à travers la grande route, — à travers les bourgs, les villes, — parmi les gens de négoce.

« Et comme on trouvait la porte, — partout, — et la place d'honneur était à ta place !

« Et maintenant sous ta fenêtre tu restes assis dans l'inaction, — et tout le jour sur le poêle — tu dors lourdement.

« Mais dans les champs, abandonné, — le blé se dresse sans être fauché, le vent amincit le grain, — l'oiseau le becquète !

« Pourquoi dors-tu, petit moujik ? — Mais l'été est déjà passé, — mais l'automne est dans la cour — et regarde à travers la haie.

« A sa suite l'hiver — s'avance dans sa chaude pelisse, — saupoudre la route de neige, — la fait crépiter sous les traîneaux.

« Tandis que dans ces traîneaux tous les voisins — traînent le blé, le vendent, — amassent un trésor, — boivent la bière à plein puisoir. »

Le style de Pouschkine était resté aristocratique et avait, pour ainsi dire, toutes les brillantes qualités et les défauts de l'aristocratie russe. Gogol est plus démocrate, plus à la portée de tout le monde : son style, sans être grossier, a la bonhomie, la désinvolture et la rudesse du peuple. On sent en Gogol un descendant de ces Slaves si amoureux du ciel et de la terre, qu'ils en avaient fait des divinités. Il faut lire par exemple, dans *Tarass Boulba*, cette description du steppe :

« Plus on allait loin dans le steppe, plus il devenait beau. En ce temps-là, tout le Midi, toute cette étendue, qui compose maintenant la nouvelle Russie jusqu'à la mer Noire, était une véritable mer de verdure. Jamais la charrue ne passait sur les ondes incommensurables de cette végétation sauvage. Les chevaux seuls qui s'y cachaient, comme dans un bois, les foulaient aux pieds. Rien dans la nature n'était plus beau. Toute cette nature apparaissait comme un océan vert doré, essaimé comme de gouttes d'eau d'un million de fleurs différentes. A travers de hautes et fines tiges d'herbes perçaient des fleurs de topinambour azur, bleu et lilas ; le genêt jaune montrait en haut sa tête en pyramide ; le trèfle blanc diaprait la surface de son chapeau ombelliforme ; apporté par le vent, Dieu sait d'où, un grain de froment s'emplissait de sucs dans l'épaisseur de l'herbe. Au-dessus de ces herbes couraient de ci de là des perdrix, le cou tendu. L'air était plein de mille cris différents d'oiseaux. Sur le fond du ciel, tout un nuage d'éperviers restaient immobiles, le regard fixe, les ailes déployées et plongeant dans l'herbe. A l'écart, l'appel d'une nuée d'oies sauvages retentissait, Dieu sait d'où, dans quelque lac lointain. De l'herbe s'élevait à coups d'ailes, en mesure, la mouette, et voluptueusement

elle semblait se baigner dans les ondes bleues de l'atmosphère. La voilà qui disparaît dans la hauteur et brille seulement comme un point noir. La voilà qui se retourne d'un coup d'aile et scintille devant le soleil. Steppes, vous, steppes où je suis né, que vous êtes donc beaux ! »

. . . .

« Le soir tout le steppe changeait entièrement, toute son étendue bigarrée s'enveloppait du dernier reflet de sommeil et s'assombrissait par degrés, si bien qu'on voyait comment l'ombre parcourait la plaine qui devenait d'un vert foncé ; des vapeurs s'élevaient plus épaisses ; chaque fleur, chaque herbette fleurait l'ambre, et tout le steppe semblait un brûle-parfum. A travers le ciel d'un bleu sombre, il semblait qu'un pinceau de géant eût plaqué de larges raies d'or rose ; parfois blanchissaient en flocons de légers nuages diaphanes, et la plus fraîche, la plus séductrice des brises, comme les vagues de la mer, se balançait à peine sur les pointes des herbes et frôlait insensiblement les joncs. Toute l'harmonie qui avait rempli la journée s'apaisait et se changeait. Les premiers mulots sortaient en rampant de leurs trous, se posaient sur leurs pattes de derrière et étourdissaient le steppe de leurs sifflements. Le bruit sec et répété des petites cigales se faisait entendre plus distinctement. Par intervalle, on entendait dans quelque lac isolé le cri argentin d'un cygne dans l'atmosphère. »

Et voici la description d'une nuit en Ukraine :

« Connaissez-vous la nuit de l'Ukraine? Oh! non, vous ne la connaissez pas, la nuit de l'Ukraine ! Voyez : du milieu du ciel, regarde la lune ; la voûte du firmament, démesurément vaste, s'élargit, s'étend encore davantage ; elle brûle et aspire ; la terre revêt tout entière un éclat argenté ; l'atmosphère est merveilleuse et il souffle une brise pleine de moiteur. Il circule comme un océan de parfums. C'est une nuit divine, une nuit enchanteresse !

« Les forêts, où rien ne bouge, sont pénétrées de senteurs, remplies de ténèbres et projettent une ombre immense. Les étangs sont unis et calmes ; les eaux, froides et sombres, ont un air morne, ainsi enfoncées dans les murailles vert foncé des jardins. Les fourrés vierges de cerisiers à grappe et de merisiers, qui ont timidement avancé leurs racines dans la source glacée, de temps en temps bruissent avec leurs feuilles, comme d'indignation et de dépit, lorsque, en charmant étourdi, le zéphyr de la nuit se glisse soudain vers eux et les embrasse.

« Tout le paysage sommeille. En haut tout respire, tout est mer-

veilleux; tout est solennel; et l'âme grandit démesurément; l'étrange la saisit, et des essaims de visions argentées se lèvent harmonieusement dans sa profondeur.

« Divine nuit! nuit enchanteresse! Soudain tout s'anime : forêts, étangs et steppes. Le rossignol de l'Ukraine vient de faire entendre les roulements de son trille majestueux, et c'est une merveille au point que la lune s'arrête à l'écouter... Comme fasciné, le bourg reste assoupi sur la hauteur. On voit resplendir sous la lune les groupes des hatas; leurs murs se découpent, encore plus éblouissants dans l'obscurité.

« Les chansons se sont tues. Tout est tranquille. Les pieuses gens dorment déjà. Çà et là seulement s'éclairent quelques étroites fenêtres. Au seuil de quelques hatas, une famille attardée prend son repas du soir. »

Une disposition d'esprit de Gogol à observer les peines, les mesquineries de la vie, la lutte pour l'existence, l'étouffement des illusions, les bassesses humaines, lui fit inaugurer cette littérature qui appelle l'attention et la pitié sur les humbles, sur les petits, sur les déshérités, sur ceux qui souffrent simplement, stoïquement, parce qu'ils se résignent ou qu'ils sont abattus; puis sur les malades de corps et d'esprit, sur ceux qui sont ridicules parce qu'ils sont gênés. Gogol fut un des premiers qui porta un coup au servage. Il flagelle de son rire, un rire où percent l'amertume et la pitié, de sa juste indignation, les blasés, les cerveaux creux, les égoïstes, les orgueilleux, les parvenus, les sophistes, les vicieux, les coquins, les fats, tout ce qui se laisse entraîner à intriguer pour vivre, tout ce qui flatte et fait la courbette. Cette tendance s'accuse surtout dans deux œuvres très remarquables : *les Ames mortes*, roman inachevé; *le Reviseur*, une pièce qui souleva contre lui tout le fonctionnarisme qui était en cause.

C'est « un tableau de mœurs publiques » dont voici le sujet : « Les fonctionnaires d'un chef-lieu de province attendent un inspecteur qui doit venir incognito passer la revue des services publics; un voyageur tombe à l'auberge; plus de doute, c'est le redoutable justicier. Les consciences bureaucratiques sont terriblement lourdes ; aussi chacun d'accourir en tremblant, de plaider sa cause, de dénoncer un collègue et de glisser à l'inspecteur des roubles propitiatoires. Abasourdi d'abord, l'inconnu entre dans son rôle et empoche l'argent. La confusion augmente jusqu'au coup de foudre final, l'arrivée du véritable commissaire. » (L. Sichler.)

Cette comédie n'a pu être jouée que grâce à l'intervention de l'empereur.

Cela n'empêcha pas pour le poète les vexations qu'il dut fuir, profondément abattu, en partant à l'étranger.

Dostœvsky, son disciple, subit la déportation en Sibérie et des misères de toute sorte qui devaient se résoudre en épilepsie.

Ivan Nikitine a quelque ressemblance avec Koltzof par sa vie brisée, et le genre de son talent est essentiellement russe. Ce poète du chagrin et de la misère a, dans certaines de ses courtes poésies, rendu d'une façon très personnelle des choses poignantes de la vie en général et de la vie russe en particulier, comme dans les deux poésies suivantes :

NUIT D'HIVER AU VILLAGE

« Gaiement scintille la lune — au-dessus du bourg, — la blanche neige reluit — d'un reflet bleuâtre. — Les rayons de la lune — inondent de leur clarté la maison de Dieu ; — la croix sous les neiges — comme un cierge flambe. — Vide et solitaire — est le bourg assoupi ; — les tourbillons de neige enfouissent profondément les izbas. — Un silence complet — règne dans les rues désertes, — on n'entend pas même — le hurlement des dogues gardiens.

« La prière faite — ce peuple de paysans s'endort, dans l'oubli des fracas — et de la lourde peine. Seul dans une chaumière — brûle un petit feu : une pauvre petite vieille y est couchée malade. — Elle pense, elle interroge le sort — au sujet des orphelins qu'elle peut laisser : — qui les caressera désormais? — Comment mourra-t-elle? — Pauvres petits ! — Y a-t-il encore longtemps jusqu'au grand malheur? — Tous deux sont en bas âge, — en eux pas de raison encore ; — quand ils commenceront à se traîner — dans les cours des voisins étrangers, — ils se lieront sans peine — avec l'homme méchant, — et ce chemin-là ne mène pas au bien : — ils oublieront Dieu et perdront la honte. — Seigneur, aie pitié de mes malheureux enfants ! — Donne-leur la raison, la force — et sois-leur un appui.

« Et dans la lampe de cuivre brûle la petite flamme, — éclairant d'une lueur pâle — la face des images de piété, — les traits de la bonne petite vieille, — empreints de souci, — et dans un coin de l'izba, — les orphelins endormis.

« Mais voilà que le coq vigilant — a jeté un cri — dans le calme de cette longue nuit. — Minuit est enfin venu. — Et, Dieu sait d'où, — un chanteur malin — soudain s'est élancé dans la plaine — dans

une troïka rétive, — et dans l'éloignement, couvert de givre, — s'est doucement évanoui — le refrain — de sa tristesse — qu'il cherche à dissiper.

LA PAUVRETÉ

« Oh! toi, Pauvreté que le chagrin torture — qui à ton foyer apporte le malheur, — habituée au morceau de pain sec, — toi qui as peur au milieu des étrangers.

« Tu regardes tout le monde d'un œil craintif, — orpheline par la honte atterée; — viens-tu chez quelque riche, — tu restes dans un coin, — à l'écart, oubliée...

« Tu vogues où le flot te porte, — tu erres du côté où on te laisse un chemin. — Demandes-tu du soleil, la grêle tombe... — Dis-tu la vérité, — la faiblesse et la faim sont le partage de ta vieillesse...

« Un siècle tu peines et tu t'agites... — ayant toujours au cœur une tristesse bien grande... — Viens-tu à quitter la clarté du jour, — sur ta tombe pousse une herbe sauvage. »

La jeunesse s'épuisant dans la lutte, l'âge mur devenant une vieillesse, par le milieu et les souffrances qu'il traverse, ont poussé au noir le sentiment profond du poète Kekrassof, et aucune entrave n'a pu arrêter en lui le sombre développement du don poétique qu'il a atteint « quand même » d'après sa devise.

Les troubles apportés à l'enfance, par les tristesses et les amertumes de la vie domestique, se dessinent dans son jeune cerveau, y laissant une trace ineffaçable que rend avec intensité ce sanglot douloureux :

LA TERRE NATALE

« ...Et les voilà de nouveau, les endroits connus — où la vie de mes parents, stérile et vide, — s'écoulait au milieu des festins, — d'une rodomontade sans esprit, — corruption d'une sordide et minutieuse tyrannie; — où la foule des serviteurs étouffés et tremblants — enviait la vie des chiens du seigneur, — où le sort me donna de voir le monde de Dieu, où j'appris à souffrir et à haïr. — C'est là que de mon âme, trop vite déflorée, — s'envola sitôt la paix divine; — c'est là que les désirs, les inquiétudes de l'enfance, — le feu qui ronge brûlaient mon cœur à le consumer...

« Voilà le sombre jardin... Quel est ce visage au loin dans l'allée — qui apparaît maladif et triste au milieu des branches? — Je sais pour-

quoi tu pleures, mère, ma mère, — qui as perdu ta vie... Oh! je sais, je sais, moi... — Livrée à jamais à un homme maussade et grossier, — tu ne t'abandonnais pas à une espérance impossible, — la pensée de t'élever contre le destin t'effrayait, — tu supportais ton sort dans le silence et l'esclavage, — mais je sais; ton âme n'était pas impassible, — elle était fière, obstinée et belle, — et l'anéantissement où il t'avait réduite, — ton murmure d'agonisante l'a pardonné au traître! — Et toi qui partageais avec la patience muette — le chagrin, l'opprobre de son effrayante destinée, — tu n'es plus chassée avec honte, tu as remis ton sort — entre les mains de celui que tu ne connaissais ni n'aimais... — mais ayant répété la triste destinée de ta mère, — dans ce bas monde, tu étais étendue dans le cercueil — avec un sourire si froid et si sévère, — que le bourreau lui-même eut un frisson et pleura par méprise!... Non! dans mon enfance rebelle et sombre, — il n'y a point de souvenirs gais à l'âme, — mais tout ce qui a enveloppé ma vie dans les premières années — a pesé sur moi en malédiction inéluctable... — Je jette avec dégoût le regard autour de moi, — mais je vois avec plaisir la sombre forêt, — abri rafraîchissant dans l'accablant été, et la plaine est brûlée, et le troupeau dort heureux; — le faîte penché sur le ruisseau s'est crevassé; — sur le flanc tombe la maison vide et ténébreuse, où repondait au son des coupes et aux cris d'allégresse — le muet et éternel soupir des souffrances étouffées, — alors que seul, celui qui les étouffait par sa présence, — respirait, agissait et vivait librement. »

La note triste s'accentue de plus en plus.

Le cosmopolitisme de Tourguenief le confond dans l'ensemble de la littérature contemporaine; il s'en détache pourtant par de charmants *petits poèmes* en prose, qu'il a écrits vers la fin de sa vie.

Un essai récent a été tenté, de représenter en France, à Paris, sur la scène du *Théâtre libre*, la *Puissance des ténèbres*, du comte Tolstoï. Le succès en a été fort contesté. Un seul mot résumera pour moi le débat. Pièce naturaliste, de mérite, oui; un poème, non[1].

Toutefois, la tendance naturaliste des derniers écrivains russes montre l'esprit sympathique qui s'affirme chaque jour entre les deux pays. La communion des pensées est un gage de l'avenir.

1. A moins que l'on ne trouve un long poème dans les os d'un enfant, qui craquent sous une poussée.

QUATRIÈME PARTIE

RENAISSANCE — POÉSIE ET ARTS MODERNES

LIVRE PREMIER

CHAPITRE PREMIER

MAROT — LA PLÉIADE — RONSARD

Le poète Marot marque l'esprit de transition entre le moyen âge et la renaissance. Sa condition dépendante marque bien aussi les défauts de son allure.

François l'avait donné, lui, le gai compagnon des Enfants sans souci, à sa sœur Marguerite de Valois, reine de Navarre, comme un objet de distraction passager.

> Le roi des Francs, dont elle est sœur unique,
> M'a fait ce bien,
> Et quelque jour viendra, que la sœur même
> Au frère me rendra.

Marot galant, amoureux, perdu dans cette cour, fêté quelquefois, en usa de telle façon pourtant qu'il se mit sur les bras la maîtresse du roi et son confesseur.

> Il ne faut point courroucer les fées.

Sa jalousie, au contraire, laissa échapper cette offense, dont il fut puni par la prison :

> Il n'est que du sablon d'Etampes
> Pour faire reluire un vieux pot.

Les loisirs de la prison ne purent l'adoucir, le portant au contraire à faire l'histoire de sa mésaventure aux dépens de ceux qui l'avaient arrêté.

Il revient à la charge contre Diane et lui décoche cette ballade qui a pour refrain :

Prenez-le, il a mangé le lard.

Un jour rescrivis à ma mye
Son inconstance seulement ;
Mais elle ne feut endormie
A me le rendre chaudement,
Car dèz l'heure tint parlement
A je ne sais quel papelard,
Et lui a dit tout bellement :
« Prenez-le, il a mangé le lard. »

Puis il s'en prend aux juges, à ce pays d'enfer où se griffonnent les exploits et se pratiquent la haine et l'injustice :

Où les grands les plus petits détruisent,
Où les petits peu ou point aux grands nuisent.

Son esprit et sa gaieté n'en soint point altérés.

Toutefois sa verve indiscrète le poussa de nouveau à l'impertinence et au scandale.

Cette fois il s'attaquait aux *dames de Paris*.

Une pièce anonyme parut sous ce titre : *Adieux aux dames de Paris*. Toutes les plus fameuses du temps, les bourgeoises les plus riches et les plus fringantes, y étaient clairement dénoncées :

Adieu Paris, la bonne ville,
Adieu de Meaux la Janneton,
Adieu Lieutenante civile ;
Adieu la Grive et Caqueton.

Il avait eu, paraît-il, à s'en plaindre ; plusieurs des femmes qu'il avait courtisées et déchirées dans ses vers se retournaient contre lui et il y trouva un nouveau sujet de satire :

Un ver, quand on le presse, il mord.
Mais pourquoi se montrer si susceptibles ?
Ayez bon cœur et contenez vos larmes,
Que vous avez pour les adieux rendues :

Las! mieux vauldroit les avoir espandues
Dessus les pieds de Christ, les essuyans
De vos cheveux, et vos péchés fuyans
Par repentance avecque Madeleine.
Qu'attendez-vous? — Quand on est hors d'haleine,
La force faut (manque). Quand vous serez hors d'âge,
Et que vos nerfs sembleront un cordage,
Plus de vos yeulx larmoyer ne pourrez,
Car sans humeur, saiches vous demourrez,
Et quand vos yeulx pourraient pleurer encores,
Où prendrez-vous les cheveux qu'avez ores,
Pour essuyer les pieds du Roy des Cieux?

Marot s'élève donc quand il veut; mais l'espièglerie du page favori le reprend aussitôt et il termine par cette dernière méchanceté :

Adieu les six, qui n'en valez pas une,
Adieu les six, qui en valez bien cent;
Qui ne vous voit, de bien loin il vous sent.

Il était difficile que, même ayant beaucoup aimé, il lui fût pour cela pardonné. D'ailleurs le courant l'entraînait :

L'oisiveté des moines et cagots,
Je la dirois, mais gare les fagots!
Et des abus dont l'Église est fourrée,
J'en parlerois, mais gare la bourrée!

Une première fois exilé à Ferrare, il fut encore pardonné. Mais à peine rentré, il vit se former contre lui une ligue d'une nouvelle espèce, celle des gens de lettres, qui le comptaient déjà pour mort et se flattaient de lui succéder dans la faveur du roi et du public. Cette petite race envieuse, bruyante, affamée, qui bourdonne comme une nuée d'insectes autour des grandes réputations, se rua sur lui.

Elle avait pour chef Huot et Sagon, zoïles de bas étage auxquels l'inimitié d'un écrivain fameux vaut parfois l'immortalité du ridicule.

C'étaient, nous dit Marot lui-même :

. . . . Un tas de jeunes veaux,
Un tas de rimasseurs nouveaux
Qui cuident eslever leur nom,
Blasmant les hommes de renom.

. . . .

Or, des bêtes que j'ai sus dites,
Sagon, tu n'es des plus petites;

Combien que Sagon soit un mot
Et le nom d'un petit marmot.

Ajoutez à ces attaques son alliance avec le parti de la Réforme, qui était alors celui des gens d'esprit et des dames, Marot court à sa perte.

Les avertissements ne lui manquent pas.

Les bruits des prédications violentes qui retentissaient dans toutes les chaires de la capitale, la nouvelle des supplices organisés contre les réformés, venaient chaque jour l'attrister et l'indigner :

Ils ont été si bien rostis
Qu'ils sont tous convertis en cendre.

La prudence lui conseille encore la fuite :

Or, jamais ne vous laissez prendre.
S'il est possible de fouir,
Car après on vous peut ouïr
Tout à loisir et sans colère.
Mais en fureur de telle affaire,
Il vaut mieux s'excuser d'absence
Qu'être bruslé en sa présence.

Et pourtant, plus tard, dans son exil de Venise, un cri lui échappe :

O quatre fois ou cinq fois bien heureuse
La Mort, tant soit cruelle et rigoureuse!

Mais savait-il souvent lui-même ce qu'il penserait le lendemain?

Je ressemblois l'arondelle qui vole,
Puis çà, puis là.

Cette légèreté de l'oiseau est bien celle du poète.

Dans le *Chant de Mai,* son imagination franche et sans pédantisme le rend capable de sentir les choses de la nature et de les peindre avec grâce et naïveté; ce sentiment le ramène au Créateur.

CHANT DE MAY

En ce beau mois délicieux,
Arbres, fleurs et agriculture,

Qui, durant l'yver soucieux,
Avez esté en sépulture,
Sortez, pour servir de pasture
Aux troupeaux du grand pasteur :
Chascun de vous, en sa nature,
Louez le nom du Créateur.

Les servans d'amour furieux
Parlent de l'amour vaine et dure
Où vous, vrais amans curieux,
Parlez de l'amour sans laydure.
Allez aux champs sur la verdure
Ouyr l'oyseau, parfait chanteur;
Mais du plaisyr, si peu qu'il dure,
Louez le nom du Créateur.

Quand vous verrez rire les cieux,
Et la terre en sa floriture
Quand vous verrez devant vos yeux
Les eaux lui bailler nourriture,
Sur peine de grand forfaicture;
Et d'estre larron et menteur,
N'en louez nulle créature,
Louez le nom du Créateur.

Cela n'aurait-il pas dû trouver grâce devant ses accusateurs, s'ils n'eussent été prévenus, ou suscités contre lui, par la jalousie ou la haine?

Du reste, au temps de sa jeunesse les peines d'argent lui tenaient moins au cœur que les peines d'amour, et l'amour lui-même ne l'empêchait pas de s'adresser au Créateur, même à la créature.

LA CHASSE

Du plaisant gibier amoureux :
Qui prend telle proie est heureux.

Ou encore :

DU BEAU TÉTIN

Tétin refait, plus blanc qu'un œuf,
Tétin de satin blanc tout neuf,
Tétin qui fait honte à la rose,
Tétin plus beau que nulle chose
Tétin dur, non pas tétin voire,
Mais petite boule d'ivoire,

Au milieu duquel est assise
Une frèze ou une cerise,
Que nul ne veoit, ne touche aussi,
Mais je gaige qu'il est ainsi;
Tétin donc au petit bout rouge,
Tétin qui jamais ne se bouge,
Soit pour venir, soit pour aller,
Soit pour courir, soit pour baller;
Tétin gauche, tétin mignon,
Tousjours loin de son compagnon;
Tétin qui portes tesmoignage
Du demeurant du personnage;
Quand on te voit, il vient à maintz
Une envie dedans les mains
De te taster, de te tenir;
Mais il se faut bien contenir
D'en approcher, bon gré, ma vie,
Car il viendrait une autre envie.
O tétin ne grand ne petit,
Tétin meur, tétin d'appétit,
Tétin qui, nuict et jour, criez :
« Mariez-moy tost! mariez! »
Tétin qui t'enfles et repousses
Ton gorgias de deux bons poulses,
A bon droist heureux on dira
Celui qui de lait t'emplira,
Faisant d'un tétin de pucelle
Tétin de femme entière et belle.

A LA LYNOTTE, LINGÈRE MÉDISANTE

Lynotte
Bigotte,
Marmotte
Qui coulez
Ta note
Tant sotte,
Gringote.
De nous,
Les pouls,
Les loups,
Les cloiez
Te puissent ronger sous ta cotte
Trestous
Les trous
Ordous
Les cuisses, le ventre et la motte.

Ces dernières poésies inspirées par le caprice de la fortune vaga-

bonde le rapprochent de Villon. Marot est le reflet musqué de Villon. Où il y avait chez l'un réalisme spontané, la tendance se reporte, chez l'autre, au naturalisme cherché.

On ne peut s'empêcher d'observer d'un autre côté que Marot inaugure près du roi François Ier, comme à la cour de Marguerite, cette poésie courtisanesque, ces liens de domesticité dont la société française sera imprégnée vis-à-vis de la monarchie et de la grande noblesse pendant près de trois siècles encore.

Ce qu'il y a de plus sûr et de plus profitable, c'est de célébrer la gloire du roi :

> Tu décriras le bruit resplendissant
> De quelque roi ou prince dont le nom
> Rendra ton œuvre immortel de renom,
> Qui te fera peut-être, si bon heur,
> Que le profit sera joint à l'honneur.
> Donc, pour ce faire, il faudrait que tu prinses
> Le droit chemin du service des princes,
> Même du roi qui chérit et pratique
> Par son haut sens ce noble art poétique.

Je ne fais aucune difficulté de reconnaître le grand sens de plusieurs souverains, mais je lui préfère le sens public.

Pour établir la filiation de Marot à Ronsard, il faut passer par les licencieuses épigrammes de Mellin de Saint-Gelais.

Chaque prince eut son poète. François Ier, Marot ; Henri II, Saint-Gelais ; Charles IX, Ronsard ; Henri III, Desportes ; et il est curieux d'observer qu'il y a quelques relations et analogies sensibles entre les caractères et les œuvres et actes de chacun d'eux.

Ainsi Rabelais, dont le nom s'impose à cette époque et dans une étude sur le réalisme, vient à son heure pour exprimer les principales tendances du siècle ; celles d'un besoin de savoir inquiet et renouvelé et de démêler sous une ironie sensuelle et intempérante le sens des *choses absconses* trop longtemps celées par les résistances intéressées des *cresgaux, cardingaux et papegauts*, qui, fermant les yeux sur tous les abus des droits ecclésiastiques, ne prêtaient aucune attention aux besoins de réforme et de régénération qui s'annonçaient partout.

Son traité d'éducation à propos de la jeunesse de Gargantua est

la vive expression des idées les plus larges et les plus libérales pour le siècle surtout où il était écrit. L'extrait suivant peut en faire mesurer la grandeur, dans le style et la pensée :

« Non donc sans juste et équitable cause je rends grâces à Dieu, mon conservateur, de ce qu'il m'a donné pouvoir voir mon antiquité charnue refleurir en ta jeunesse. Car, quand, par le plaisir de celuy qui tout régit et modère, mon âme laissera ceste habitation humaine, je ne me reputeray totallement mourir, mais passer d'un lieu en l'autre ; attendu que, en toy et par toy, je demeure en mon image, visible en ce monde, vivant, voyant et conversant entre gens d'honneur et mes amis, comme je soulais (solebam). Laquelle mienne conversation a esté moyennant l'aide et grâce divine, non sans péché, je le confesse (car nous péchons tous, et continuellement requérons à Dieu qu'il efface nos péchés), mais sans reproche.

« Par quoy, ainsi, comme en toy demeure l'image de mon corps, si pareillement ne reluisoient les meurs de l'âme, l'on ne te jugeroit estre garde et trésor de l'immortalité de nostre nom ; et le plaisir que prendrois ce voyant seroit petit, considérant que la moindre partie de moy, qui est le corps, demeureroit ; et la meilleure qui est l'âme, et par laquelle demeure nostre nom en bénédiction entre les hommes, seroit dégénérante et abastardie. Ce que je ne dis pas défiance que j'aye de ta vertu, laquelle m'a esté jà par icy devant esprouvée, mais pour plus fort te encourager à profiter de bien en mieulx. »

Cette immortalité, naturelle par la filiation morale, par la succession des œuvres intellectuelles et artistiques, a du moins cet avantage d'être inéluctable et d'une réalité absolue.

Laissons à Rabelais l'effusion de sa nature, sa joie débordante, en tout réaliste :

« Je suis, dit-il, moyennant un peu de pantagruelisme, sain et desgourt (dégourdi), prest à boire, si voulez...

« A la composition de ce livre (Pantagruel et Gargantua) seigneurial, je ne perdis et employai onc ni plus autre temps que celui qui estoit establi à prendre de ma réfection corporelle, sçavoir en *buvant* et *mangeant*. »

C'est l'ivresse lucide.

Cette satisfaction donnée aux appétits n'est-elle pas à la fois une critique acerbe de son époque et un rappel aux réalités humaines ?

Et ne voit-on pas là encore se vérifier l'action du naturalisme heurté s'échappant par la tangente sous la tension des théories scientifiques et philosophiques des temps nouveaux?

Le pantagruélisme est ainsi l'exaltation de la vie.

Étienne Dolet, Érasme et Ulrich de Hutten sont les amis ou les correspondants de Rabelais.

Cet Ulrich, chevalier de la libre pensée, poursuivait, en ses lettres éparses, le scandale du jour, l'histoire corsée du prédicant ou de l'aboyeur d'enfer, demandant à ces bons Allemands si, « au jour de la résurrection, le juif converti serait remis en possession de son prépuce ».

La prose procède bien du même mouvement des esprits que l'Art et la Poésie, mais à certains moments elle semble, selon les circonstances, le précéder ou le suivre; c'est que de ces deux modes de conception, l'un est complètement dégagé des règles et de la discipline littéraires, l'autre s'y astreint d'autant plus que l'attention publique, la mode, le dirige ou l'abandonne.

C'est aux différentes nations européennes que notre recherche s'étendra successivement.

Après les *Épisseries de Marot*, ainsi qu'on les nomma quelque temps, et les *Joyeulsetés de Rabelais*, on tombe dans la Pléiade dont Ronsard était le chef.

Il y avait là certainement une *poussée*, un effort en commun, qui était digne d'un meilleur sort.

Comme chef d'École et comme poète de cour, il ne pouvait se désintéresser du mouvement réformateur et des agitations de son époque.

Par son côté dogmatique il déplore les tristes conséquences de cet état de choses.

Dans sa belle élégie contre les *bûcherons de la forêt de Gastines*, Ronsard s'indigne avec chaleur contre les coupes réglées et les sanglants outrages faits à ses habitants mythologiques :

Quiconque aura premier la main embesongnée
A te coupper, Forest, d'une dure congnée,
Qu'il puisse s'enferrer de son propre baston
Et sente à l'estomac la faim d'Érisichton,
Qui coupa de Cérès le chesne vénérable,
Et qui, gourmand de tout, de tout insatiable,
Les bœufs et les moutons de sa mère esgorgea,
Puis, pressé de la faim, soi-même se mangea.

. . . .

Il témoigne ainsi de l'âme d'un poète et des yeux d'un artiste en face de la nature, sentiment trop vite effacé dans l'ensemble de son œuvre.

L'épître à *Cassandre* mérite aussi d'être citée,

A CASSANDRE.

Mignonne, allons voir si la rose,
Qui, ce matin, avoit desclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu, cette vesprée,
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vostre pareil.

Las! voyez comme un peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las! las! ses beautés laissé cheoir!
O vrayment, marastre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, Mignonne,
Tandis que vostre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez vostre jeunesse.
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

Ici Ronsard s'adresse à la Nature et elle le lui rend en sentiment, sans se montrer *marâtre*.

L'oubli dans lequel est tombée l'œuvre de Ronsard provient surtout du poids de son bagage poétique.

Ce que l'on demande aux poètes, ce sont des idées et des sentiments, la forme n'est que l'accessoire ; la préoccupation de la forme n'est pas la poésie.

Ronsard avec la Pléiade était pourtant un recommencement, et par le besoin de nouveauté il put prétendre, par certains côtés, au titre d'ancêtre pour l'école romantique.

« La poésie de la Renaissance ne perçoit pas encore le mouvement moderne du sentiment de la nature et ne porte aucun témoignage de cet accroissement du champ des contemplations de l'âme. » (V. de Laprade.)

Cette évolution se produit à travers les âges par des œuvres

accentuées ou modelées par l'esprit des temps, souvent mobile et changeant, mais toujours ramené au spectacle de la nature, ou à la force des choses humaines.

La Renaissance a été cette traduction plus ou moins énergique et fidèle.

Cette période en France correspond à des temps profondément troublés par les compétitions princières et par l'excitation des doctrines religieuses.

La Renaissance, fait considérable en sa généralité, d'une conséquence immense sur le développement artistique de toutes les nations, n'en a pas moins été contraire au sentiment de quelques-unes.

Le progrès est le résultat d'une évolution lente ; toute pression extérieure, amenant par cela même Action et Réaction, peut être considérée comme une interversion dans l'ordre de la gestation naturelle.

Mme de Staël a dit : « La littérature des anciens chez les modernes est une littérature *transplantée.* » Le mot est juste et nous ne voulons pas dire autre chose.

La Renaissance est inaugurée en France par des travaux d'érudition, la propagation des œuvres du génie grec et latin, par l'imprimerie qui les met à la portée de tous et permet d'en faire une étude plus ample, d'en exprimer toute la substance.

Le grec, le latin avaient pénétré dans les classes et dans la langue par leur effort continu et leurs tendances logiques et naturelles, mais l'introduction spontanée des livres et manuscrits fut une véritable invasion des œuvres du passé.

Ce mot invasion, je ne dis pas corruption, demande une explication. Nous ne pouvons trouver de meilleure comparaison que celles fournies par la nature même : l'invasion de la sève. Les plantes poussées hâtivement à leur maturité, les fleurs trop vite épanouies, sont inféconds.

Tel est le cas de la poésie française sous la Renaissance.

Au point de vue réaliste, du moins, qui doit seul nous occuper, nous suivons un double sillon dont les deux lignes parallèles sont l'art et la poésie ; la trace indiquée est le réalisme.

A l'époque qui nous occupe, la période d'incubation nationale n'était pas encore accomplie ; le développement de la sève intérieure s'est donc trouvé mêlé d'un reflux étranger qui lui a enlevé sa verdeur

et sa limpidité premières. L'art et la poésie auront de la peine à se retrouver sur leur champ naturel de propagation et de production viriles.

Nous laissons de côté la prose et les grandes œuvres philosophiques et morales de la haute littérature, qui se sont imposées à l'admiration de l'univers entier, mais nous y voyons trop persister ce sentiment des doctrines toutes faites, strict observateur des règles établies, esprit conservateur, sans rémission.

La branche poétique pure est la branche d'origine, mais affaiblie par le contact antique. Nous sommes obligés de constater que l'Angleterre avec Shakespeare et Byron, l'Espagne avec Lope de Vega et Calderon, l'Allemagne, plus tard, avec Gœthe et Schiller, nous ouvraient des horizons inaperçus de nos écrivains des XVIIe et XVIIIe siècles.

La libre filiation de l'esprit français poétique est Régnier, Corneille, Molière, La Fontaine, Voltaire; elle arrive jusqu'à nos jours pour s'épanouir dans le mouvement romantique de 1830.

Les théories réalistes et naturalistes de notre époque ne sont pas autre chose qu'une réaction contre cette première déviation, et, là comme en toutes choses littéraires ou doctrinales, le but à poursuivre s'est trouvé dépassé et méconnu.

Trop longtemps l'esprit antique, la tradition classique se sont substitués à l'esprit chercheur, au besoin d'investigation, au caractère prime-sautier, novateur, qui, de plus, se développent largement dans la recherche scientifique moderne.

Nous verrons la part de chacun, le double mouvement, souvent contradictoire, sincèrement dénoncés dans la suite de cette étude, sur l'art et la poésie réalistes, ou simplement vrais et humains.

Ce que l'on peut déplorer surtout dans l'influence des poètes de la Pléiade, c'est cette prétention, accusée par eux, de goûter dans cette poésie un plaisir d'autant plus vif qu'il était interdit à la foule.

D'apparaître trop haut au simple populaire.
SAINT-GELAIS.

Dualité funeste entre le petit peuple français, la masse gauloise des campagnes et le monde de la cour, lettré, causeur, brillant, mais superficiel.

Cela ne diminue en rien la grandeur des efforts faits par Ronsard et les siens pour se frayer une route nouvelle à travers les productions du passé, œuvres nationales ou œuvres de l'antiquité; mais pour le populaire, puisque le mot a été prononcé, l'impression d'ensemble,

plus que de détail et de recherche, doit se produire spontanément, vigoureusement, sous peine d'être relégué parmi les choses de convention.

La convention est le fruit d'un âge plus mûr, la conséquence de principes moins vivaces.

On ne peut refuser au XVIe siècle ce qui lui appartient en propre : la vie et le mouvement ; l'examen à fond de toutes les questions humaines. Il a « toute force, toute action, toute hardiesse, toute exubérance ». (HANOTAUX.)

Le XVIIe siècle se doit au XVIe, mais on y sent l'affaiblissement de caractères, dans la seconde moitié du siècle principalement.

Pour être complet, un dernier élément doit en être encore considéré, l'élément féminin. Fleurs semées sur le chemin...

La fadeur des compliments adressés aux grandes dames, aux princesses ; les ridicules futilités de l'hôtel de Rambouillet précipitent, il est vrai, cet esprit dans l'efféminatiou et la préciosité agrémentés encore par les pasquinades de l'esprit florentin, des conseillers de Marie de Médicis. Mais, d'un autre côté, il faut ajouter que, depuis les premières années du XVIe siècle, la cour de France s'est montrée illustre et brillante par le choix des femmes attachées particulièrement à la personne des reines ou des princesses royales, par les dons souvent heureux de ces princesses mêmes, telles que Anne de Bretagne, Marguerite de Valois, Marguerite de France, et Marie Stuart elle-même.

L'esprit des femmes porte avec lui la séduction de la grâce, la douceur, l'aisance et le charme de la conversation. Il instruit en même temps qu'il pénètre ; il a le sens du vrai, comme il a la légèreté, la mobilité du désir en éveil ou du caprice inspiré. Il peut aller jusqu'à la fantaisie sans se perdre dans la nébulosité du scoliaste. On doit à cet esprit le sentiment des convenances, l'épuration d'un goût plus recherché, par l'opposition, qui est dans la nature des choses, avec la franchise d'allure, la libre et naturelle expansion du principe viril, le caractère.

Ce principe s'affirme hautement dans *Agrippa* d'Aubigné et Malherbe.

CHAPITRE II

FIN DU XVIe SIÈCLE — D'AUBIGNÉ, MALHERBE, RÉGNIER

Deux poètes contemporains, mais d'humeur bien différente, nous montrent l'énorme distance qui peut séparer, à une époque donnée, les caractères produits par des divergences de sentiments et d'opinion ; le mouvement libéral opposé au principe autoritaire et rétrograde ; la liberté d'expansion, l'action en lutte avec l'influence doctrinale.

Cette dualité pourrait se résumer, à la fin du XVIe siècle, en deux hommes éminents, d'Aubigné, Malherbe.

D'Aubigné, aïeul de Mme de Maintenon, a pris part à toutes les luttes engagées au nom de la Réforme, luttes de plume, d'épée ou de prédication.

Son poème *les Tragiques*, écrit le soir, dans sa tente, à la lueur d'une torche, sous la fièvre de blessures « douteuses », est d'une inspiration étrange, effrayante.

Il est trop occupé du succès de sa cause pour revenir aux anciennes invocations poétiques ou légères.

. . . .
Ces ruisselets d'argent que les Grecs nous feignaient,
Où leurs poètes vains buvaient et se baignaient,
Ne courent plus ici; mais les ondes si claires,
Qui eurent les saphirs et les perles contraires,
Sont rouges de nos morts; le doux bruit de leurs flots,
Leur murmure plaisant heurte contre des os.

Ce n'est plus le sonnet, l'églogue ou l'idylle; le mode lyrique est différent.

D'ici la botte en jambe et non pas le cothurne.

Dans la mêlée des événements, le vrai jour se fait par les réalités

de l'histoire ; ces réalités imposent une forme d'accentuation différente.

D'Aubigné a recueilli jour par jour les faits de guerre civile : champs abandonnés, maisons en ruines, cadavres jonchant les chemins et il en fait un premier livre (*Misères*) qui est un tableau de la France d'alors, livrée au pillage et à la désolation.

Les massacres de Montmoreau, cette histoire d'une femme de Paris qui dévore son enfant, prennent bien sous sa main le cachet épique :

> Voyez-vous la malheureuse,
> Quand, pour sacrifier de son ventre l'agneau,
> Des pouces, elle étreint la gorge qui gazouille
> Quelques mots sans accent, croyant qu'on la chatouille,
> . . . .
> Et des baisers changés en avide morsure.

Il représente la France sous l'aspect de deux enfants (les deux religions) et assez forte pour les nourrir. Mais ceux-ci font du sein maternel un champ de bataille, se meurtrissent, meurtrissent ce sein :

> Adonc se perd le lait, le suc de sa poitrine.
> Puis, aux derniers abois de sa proche ruine,
> Elle dit : « Vous avez, félons, ensanglanté
> Le sein qui vous nourrit et qui vous a porté.
> Or, vivez de venin, sanglante géniture :
> Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture. »

C'est bien le réalisme des discordes civiles.

La haine, le mépris, la fureur inspirent encore au poète des peintures et des portraits d'un relief terrible. Un massacre a eu lieu ; la cour est en joie.

> Cependant, au milieu des massacres sanglants,
> Exercices et jeux aux déloyaux tyrans,
> Quand le peuple gémit sous le faix tyrannique,
> Quand ce siècle n'est plus qu'une histoire tragique,
> Ce sont farces et jeux toutes leurs actions,
> Un ris sardonien peint leurs affections;
> Bizarr' habits et cœurs les plaisants se déguisent,
> Enfarinés, noircis, et ces bateleurs disent :
> « Déchaussons le cothurne, et rions, car il faut
> Jeter ce sang tout frais hors de notre échafaud,
> En prodiguant dessus mille fleurs épanchées,

Pour cacher notre meurtre à l'ombre des jonchées;
Mais ces fleurs sécheront!

Voilà qui peint une époque.

D'Aubigné ajoute deux autres livres (les *Vengeances,* le *Jugement*). Pendant qu'on égorge dans les rues, voici ce qui se passe au Louvre:

Or, cependant qu'ainsi par la ville on *travaille,*
Le Louvre retentit, devient champ de bataille,
Sert après d'échafaud, quand fenêtres, créneaux,
Et terrasses servaient à contempler les eaux,
Si encore sont eaux! Les dames, mi-coiffées,
A plaire à leurs mignons s'essayent, échauffées,
Remarquent les meurtris, les membres, les beautés,
Bouffonnent salement sur leurs infirmités,
A l'heure que le ciel fume de sang et d'âmes.
Elles ne plaignent rien que les cheveux des dames;
C'est à qui aura lieu de marquer de plus près
Celles que l'on égorge et que l'on jette après.
Qui donc voudrait taire ces forfaits?

Voici la famille royale, ayant en tête Charles IX.

...Notre Sardanapale,
Ridé, hideux, changeant, tantôt feu, tantôt pâle,
Spectateur, par ses cris tout enroués servait
De trompette aux marauds : le hasardeux avait
Armé son lâche corps; sa valeur étonnée
Fut, au lieu de conseil, de dames entournée.
Ce roi, non juste roi, mais juste arquebusier,
Giboyait aux passants trop tardifs à noyer.
. . . .
Sa mère, avec son train, hors du Louvre s'eslongne,
Veut jouir de ses fruits, estimer la besogne.
En tel état, la cour, au jour d'éjouissance,
Se pourmène au travers des entrailles de France.

Mais le crime a une sanction; Charles IX est assailli de visions sanglantes; il se lève éperdu, criant à l'aide, ordonnant que l'on chasse

Les corbeaux noircissant le pavillon du Louvre.

Pendant ce temps, les parents des égorgés sortent de leur demeure et vont sur les bords de la Seine reconnaître les cadavres.

Si quelqu'un va chercher en la berge commune
Son mort, pour son témoin il ne prend que la lune.

. . . .

Que si la tendre fille ou bien l'épouse tendre
Cherchent père ou mari, crainte de se méprendre,
En tirent un semblable, et puis disent : « Je tien,
Je baise mon époux, ou du moins un chrétien! »

Le huguenot, comme chrétien, n'a-t-il pas droit au temple?

Les temples du païen, du Turc, de l'idolâtre,
Haussent dedans le ciel et le marbre et l'albâtre,
Et Dieu seul, au désert pauvrement hébergé,
A bâti tout le monde et n'y est pas logé!

Les moineaux ont leurs nids, leurs nids les hirondelles;
On dresse quelque fuge aux simples colombelles;
Tout est mis à l'abri par le soin des mortels :
Et Dieu, seul immortel, n'a logis ni autels!

Nous faisons des rochers, les lieux où l'on te prêche,
Un temple de l'étable, un autel de la crèche :
Eux, du temple une étable aux ânes arrogants,
De la sainte maison la caverne aux brigands.

Les premiers des chrétiens priaient aux cimetières,
Nous avons fait ouïr au tombeau nos prières,
Fait sonner aux tombeaux le nom de Dieu le fort,
Et annoncé la vie au logis de la mort.

Tu peux faire conter ta louange à la pierre,
Mais n'as-tu pas toujours ton marchepied en terre?
Ne veux-tu pas avoir d'autres temples sacrés
Qu'un blanchissant amas d'os de mort massacrés?

Les morts te loueront-ils? Tes faits grands et terribles
Sortiront-ils du creux de ces bouches horribles?
N'aurons-nous entre nous que visages terreux,
Murmurant ta louange au secret de nos creux?

En ces lieux caverneux tes chères assemblées,
Des ombres de la mort incessamment troublées,
Ne feront-elles plus résonner tes saints lieux,
Et ton renom voler des terres dans les cieux?

Quoi! serons-nous muets? serons-nous sans oreilles?
Sans mouvoir, sans chanter, sans ouïr tes merveilles?
As-tu éteint en nous ton sanctuaire? Non!
De nos temples vivants sortira ton renom!

Il nous semble qu'avec d'Aubigné la poésie française avait atteint un accent suffisamment libre et réaliste.

Que devait dire Malherbe de cette licence de la pensée, de ce style nourri, bien que fruste, de cette versification heurtée? comment les concilier avec sa propre valeur et personnalité? C'est ce point d'intersection des principes de tempérament si opposés, la protestation, la discipline, que j'ai voulu surtout faire ressortir, à l'époque où nous sommes arrivés.

Le poète Malherbe marque bien ce point d'intersection.

Malherbe voulait régenter le *Parnasse* et il n'y allait pas de main molle. Chez lui, la préoccupation du critique était exclusive, quant à la forme, la règle et la discipline; le *Gendarme* de la grammaire, le tyran des syllabes, est la « muse au pain sec ». (MICHELET.)

Malherbe, toutefois, haïssait l'abus de la fiction, et M. Désiré Nisard développe à ce sujet cette idée fort juste : « Il voulait que le poète ne se consumât point dans ce vain travail, et que la poésie, comme la prose, n'exprimât que des *réalités*. Admirable vue dans un pays qui ne se prête pas aux *fictions* et où cette forme de poésie n'a jamais réussi. Les *fictions* ne sont pas l'*idéal*; ce n'est le plus souvent qu'un artifice pour orner et rendre extraordinaire une réalité trop commune; l'ideal français, c'est le choix dans la réalité. »

C'est aussi mon sentiment qui ne peut être que de l'admiration pour cette pièce si connue : *la Consolation à M. du Périer, gentilhomme d'Aix en Provence, sur la mort de sa fille.*

On peut voir dans ces stances que les points par lesquels Malherbe est poète excellent ne sont pas ceux où il morigène ses contemporains pour s'élever au-dessus d'eux comme zélé défenseur des règles du Parnasse; ce sont ceux, au contraire, où il se laisse aller à l'inspiration profonde : la douleur pour la perte terrible d'une jeune fille à peine éclose à la vie du foyer domestique; le sentiment d'égalité en face de la mort, douleur et sentiment évoqués par la loi de nature.

Malherbe se distingue par la netteté, la fermeté de la pensée, auxquelles il joint parfois l'allure et l'éclat de l'image.

Son influence s'est prolongée par ce fait surtout qu'il était l'ennemi de toute prétention et qu'il avait conscience du rôle de la Poésie dans la société française.

Les luttes provoquées par la haine des partis laissent un sillon

sanglant dans les annales de cette époque, dont nous avons trouvé la trace dans les œuvres de d'Aubigné.

Les chants populaires ont redoublé la violence des attaques et l'âpreté du fond de ces injures et de ces crimes.

L'esprit de révolte du temps, la Réforme et la Ligue, les intrigues politiques dans lesquelles les femmes aussi ont leur rôle, ont produit cette série de meurtres, des Guise, d'une part, de l'autre, des deux rois Henri.

Ces chants ont successivement une forme banale, agressive ou tragique, et nous les citons plus loin pour donner à chaque époque son caractère particulier, son cachet d'ensemble.

La haine politique se sert de toute arme, même de la chanson basse et triviale ; pour finir par le poignard, et ces plaisanteries sur une tombe ont quelque chose de sinistre et de révoltant ; mais elles peignent une époque. L'esprit de la Ligue suicidait la France.

L'esprit d'examen s'était posé en face de la doctrine, la lutte s'est engagée ardente et meurtrière, et ses accents sont prolongés brutalement.

En voici seulement deux exemples différents :

CHANSON NOUVELLE

CONTENANT LA FORME ET MANIÈRE DE DIRE LA MESSE

(1562)

L'on sonne une cloche,
Dix ou douze coups,
Le peuple s'approche,
Se met à genoux :
Le prestre se vest.

Hari, hari l'asne, le prestre se vest,
Hari bouriquet.

Du pain sur la nappe,
Un calice d'or ;
Il met, prend sa chappe,
Dit *Confiteor* :
Le peuple se taist.

Hari, hari l'asne, etc.

Si tost qu'il achève,
Le peuple escoutant

Sa parole eslève
Et respond autant
En plus haut caquet.

Hari, hari l'asne, etc.

Après l'*introït*
Et quelque oraison,
Dit la chatemite,
Kyrie leison
Des fois plus de sept.

Hari, hari l'asne, etc.

Puis chante une épistre
Par grand' sainteté,
Couvrant sous ce titre
Saincte vérité :
Voilà le secret.

Hari, hari l'asne, etc.

Puis une légende
En prose, en latin,
De peur qu'on n'entende
Tout son patelin
Du sainct qu'il luy plaist.

Hari, hari l'asne, etc.

Du sainct Évangile
Il prend quelque endroit,
Qu'il couppe et mutile,
Comme il est adroit
De faire tel faict.

Hari, hari l'asne, etc.

Le *Credo* il chante;
En le prononçant,
De croire il se vante
Au Dieu tout-puissant,
Mais rien il n'en fait.

Hari, hari l'asne, etc.

Assez le déclaire,
Quand il vient exprès,
Sainct Mor, saincte Claire
Invoquer après,
Laissant Dieu parfaict.

Hari, hari l'asne, etc.

Un morceau de paste
Il faut adorer,

Le rompt de sa patte
Pour le dévorer,
Le gourmand qu'il est!

Hari, hari l'asne, etc.

Le dieu qu'il fait faire,
La bouche le prend,
Le cœur le digère,
Le ventre le rend
Au fons du retrait.

Hari, hari l'asne, etc.

Puis chante et barbote
Quelque chapelet,
Puis souffle et puis rote
Sur son goubelet,
Puis à sec le met.

Hari, hari l'asne, etc.

Le peuple y regarde
L'yvrogne pinter,
Qui pourtant n'a garde
De lui présenter
A boire un seul traict.

Hari, hari l'asne, etc.

Quand monsieur le prestre
A beu et mangé,
Vous le verriez estre
En un coing rangé,
Gaillard et dehaict.

Hari, hari l'asne, etc.

Achève et despouille
Tous ces drapeaux blancs,
En sa bourse fouille
Et y met six blancs :
C'est de peur du froid.

Hari, hari l'asne, c'est de peur du froid,
Hari bouriquet.

DE LA FINESSE DU JACOBIN

(1589)

. . . .
Il sortit de Paris
Un homme illustre et sainct

De la religion
Des frères Jacobins.

Tu ne l'entens pas, le latin.

Qui portait une lettre
A Henri le vaurien;
Il tira de sa manche
Un couteau bien à poinct.

Tu ne l'entens, etc.

Dont il frappa Henry
Au-dessoubz du pourpoinct,
Droit dans le petit ventre,
Dedans son gras boudin.

Tu ne l'entens, etc.

Alors il s'écria :
« O meschant Jacobin!
Pour Dieu, qu'on ne le tue,
Qu'on le garde à demain. »

Tu ne l'entens, etc.

. . .En disant ces parolles,
Luciabel y vint
Avec sa compagnie,
Qui l'emporte au matin.

Tu ne l'entens, etc.

Pour servir compagnie
A sa mère Catin.
Vous aurez veu la vie,
Vous en voyez la fin.

Tu ne l'entens, etc.

Nous prions Dieu pour l'âme
De l'heureux Jacobin.
Qu'il reçoive son âme
En son trosne divin.

Tu ne l'entens pas, la, la, la,
Tu ne l'entens pas, le latin.

Henri III pouvait ne pas mériter cet honneur. Henri IV, frappé d'un même coup, est plus respecté et plus respectable.

D'ailleurs, la confiance renaît avec Henri de Bourbon.

Nous sortons enfin des guerres intestines et des luttes religieuses,

déjà amorties par l'ironique entrain de la Satire bourgeoise (*Satyre Ménippée*), pour entrer dans une période mieux assise d'apaisement et de réparation, d'activité et d'expansion.

Le pouvoir est devenu fort par l'effet de la victoire du parti héréditaire, défendant les droits du peuple, le droit humain.

Le cœur serré et l'esprit contracté se tendent vers la nature.

Si l'on veut rechercher maintenant la note ébauchée qui conduit à l'étude du poète Régnier, nous trouvons, en passant, deux hommes qui, sans atteindre aux hauteurs que nous avons aperçues, ont du moins exprimé une tendance prononcée à s'en tenir à la nature.

L'un d'eux, Racan, est, pour ainsi dire, une première ébauche de La Fontaine, qui en avait compris le mode pacifique.

Il est intéressant, au moins comme transition.

Le temps était à la *pastorale* ; mais Racan, dans ses *Bergeries*, a su lui donner une forme dramatique. Tandis que la pastorale tournait à l'églogue, Racan se pénétrait seul de l'amour de la campagne.

C'était une diversion.

La retraite, pour lui, c'était la vie des champs, facile, reposée, rêveuse loin des intrigues :

Il laboure le champ que labourait son père ;
Il ne s'informe point de ce qu'on délibère
Dans ces graves conseils d'affaires accablés.
Roi de ses passions, il a ce qu'il désire ;
Son fertile domaine est son petit empire.
Sa cabane est son Louvre et son Fontainebleau.
Ses champs et ses jardins sont autant de provinces ;
Et, sans porter envie à la pompe des princes,
Se contente chez lui de les voir en tableau.

Il voit de toutes parts combler d'heur sa famille,
La javelle à plein poing tomber sous la faucille,
Le vendangeur ployer sous le faix des paniers,
Et semble qu'à l'envy les fertiles montagnes
S'efforcent à remplir sa cave et ses greniers.

S'il ne possède point ces maisons magnifiques,
Ces tours, ces chapiteaux, ces superbes portiques,
Où la magnificence étale ses attraits,
Il jouit des beautés qu'ont les saisons nouvelles,

Il voit de la verdure et des fleurs naturelles
Qu'en ces riches lambris on ne voit qu'en portrait.
. . . .

Puis la dernière stance, qui est un soupir de soulagement.

Agréables déserts, séjour de l'innocence,
Où, loin des vanités de la magnificence,
Commence mon repos et finit mon tourment;
Vallons, fleuve, rochers, plaisante solitude,
Si vous fûtes témoins de mon inquiétude,
Soyez-le désormais de mon contentement.

Voici un autre tableau qui mérite d'être cité :

En cet heureux état, les plus beaux de nos jours,
Sur les rives de l'Oise, ont commencé leurs cours.
Soit que je prenne en main le soc ou la faucille,
Le labeur de mes bras nourrissait ma famille;
Et lorsque le soleil, en achevant son tour,
Finissait mon travail en finissant le jour,
Je trouvais mon foyer couronné de ma race.
A peine bien souvent y pouvais-je avoir place.
L'un gisait au maillot, l'autre dans le berceau;
Ma femme, en les baisant, dévidait son fuseau.

Cela ne nous repose-t-il pas des situations trop tendues, des invectives et insultes des partisans de l'un et l'autre camp, de la pompe augurale de quelques-uns ?

Le retour à la nature s'impose de lui-même après les époques agitées ou trop retentissantes.

Théophile de Viau, qui réussit moins au théâtre, veut également nous faire comprendre et aimer la nature telle qu'elle est :

Dans ce val solitaire et sombre,
Le cerf qui brame au bruit de l'eau,
Penchant ses yeux dans le ruisseau,
S'amuse à regarder son ombre.
Un froid et délicieux silence
Dort à l'ombre de ces rameaux,
Et les vents battent les ormeaux
D'une amoureuse violence.
. . . .

Je verrai ces bois verdissants,
Où nos îles et l'herbe fraîche
Servent aux troupeaux mugissants
Et de promenoir et de crèche.
L'aurore y trouve à son retour
L'herbe qu'ils ont mangée le jour.
Je verrai l'eau qui les abreuve
Et j'orrai plaindre les graviers
Et résonner l'écho du fleuve
Aux injures des mariniers.
Je cueillerai ces abricots,
Ces fraises à couleur de flammes,

. . . .

Et ces figues et ces melons,
Dont la bouche des aquilons
N'a jamais su baiser l'écorce,
Et ces jaunes muscats si chers
Que jamais la grêle ne force
Dans l'asile de nos rochers.

En opposition au pathos et à la galanterie à la mode, il écrit ces simples vers dont le dernier est délicieux :

Amaranthe, Philis, Caliste, Pasithée,
Je hais cette mollesse affectée...
Le plus beau nom du monde est le nom de Marie.

Il sacrifie pourtant à la phraséologie du jour dans ces deux vers de la tragédie de *Pyrame et Tisbé*, imitée de Shakespeare.

Le voilà, ce poignard, qui, du sang de son maître,
S'est souillé lâchement ! Il en rougit, le traître !

Tant il est vrai que l'on ne peut se désintéresser facilement des erreurs de son temps.

Le nom de Théophile nous conduirait, si nous voulions nous y arrêter davantage, à suivre la trace, déjà marquée par Villon, de ce groupe, plus ou moins nombreux et novateur, que l'on appelle, de nos jours, *les bohèmes de la littérature.*

A cette époque la bohème littéraire était représentée par trois membres de cette même famille, joyeux épicuriens, travaillant à leur heure et se laissant aller au facile courant de la vie libertine, selon les circonstances qui leur ont imprimé une nuance diverse, bien qu'ils soient à peu près semblables en leur genre licencieux.

La *brasserie* n'était pas connue, sous ses appellations plus qu'étranges, mais le *piot* leur tenait lieu de café et de bière. Ils hantaient les cabarets de la Pomme-de-Pin, de la Croix-de-Lorraine, du Mouton-Blanc, du Cormier, ce qui ne les empêchait pas d'être souvent précieux, ainsi que nous venons de le voir par les derniers vers de Théophile.

La triade complétée de Saint-Amant et de Chapelle nous en fournirait des exemples fréquents.

A leurs meilleurs moments ils affectaient le ton des *Ruelles*, ce qui ne les empêchait pas de tirer vanité de leurs élucubrations malsaines.

Les *poètes crottés*, ainsi qu'on les appelait, tant par leurs exploits et courses folles à travers la ville que par leur tenue débraillée, se cabraient souvent à la critique la plus anodine, lorsqu'ils manquaient l'à-propos d'une dédicace bien placée ou d'un dîner bien servi.

Témoin Maillet répondant à Vital d'Audigier qui avait trouvé quelque chose à redire à certains vers de lui adressés à la reine Marguerite, femme de Henri IV.

> Excrément du Parnasse, erreur de la nature....
> Hibou, pour ton faible œil, je luis trop vivement.
> L'excès de ma lumière est ton aveuglement...
> Apprends que Maillet parle ainsi qu'on parle aux cieux,
> Et que, s'il ne parlait le langage des dieux,
> Il ne pourrait parler de cette Marguerite.

Ces procédés de polémique outrecuidante et grossière ont repris faveur aujourd'hui ; nous ne voulions faire ressortir en ces quelques lignes que le droit d'antériorité de quelques rares égarés du XVIIe siècle en face des prétentions modernes à l'insanité.

Les grandes secousses politiques et sociales font toujours souche de dévoyés.

Regnier, lui, s'en revient à la bonne loi naturelle, au simple, qui le ramène à la vieille école gauloise.

Pour tous ses contemporains, il était simplement *le bon Reignier*.

> Et ce surnom de bon me va-t-on reprochant,.
> D'autant que je n'ai pas l'esprit d'être méchant.

Mais il a l'esprit juste et brillant : « ses nonchalances sont ses plus grands artifices ».

Il peint et il peint bien.

Il est de la lignée de Marot et de Rabelais, et c'est lui justement qui se trouva chargé de défendre l'héritage commun des anciens. Et cela contre la Pléiade et Malherbe lui-même qui s'attarde dans les rangs classiques. Fidèle à ses vieux maîtres grecs, latins, français, italiens, Regnier entreprit de les venger de l'outrecuidance de ces derniers venus si dédaigneux.

Après ces dédaigneux nous entrons dans la sereine apothéose des dieux classiques.

Nous avons fait nos réserves sur le mouvement littéraire qui les a produits. Bientôt entraînés dans leur orbite, nous nous laisserons aller à ce double élan, envers eux, de notre cœur et de notre nationalité.

Dans la poésie comme dans les arts, le sang franco-gaulois circule à pleine artère.

CHAPITRE III

L'ART FRANÇAIS DE LA RENAISSANCE

L'art français se transforme par l'étude des œuvres antiques.

Les Italiens important en France le goût du grand style se substituaient rapidement par leurs modèles et leurs travaux à l'habileté naïve de nos *tailleurs de pierre* ou *ymaigiers* du moyen âge.

Il y avait là, à la fois, affaire de mode, et affaire de goût, même d'érudition. Autant la première devait être pernicieuse, autant la seconde portait en elle-même le ressort et le sentiment d'un retour à la vérité, à la beauté de la forme.

Aussi le caractère véritable de la Renaissance française se retrouve-t-il bien plus profond chez les maîtres nationaux employés par les souverains du pays, que parmi ceux venus d'Italie; c'est bien eux qui ont accompli les transformations du style ogival dans les œuvres de l'architecture et d'ornements en prenant une nouvelle vigueur dans les œuvres classiques de l'antiquité. Cette vigueur est attestée par les artistes dont les œuvres nous ont été conservées.

Ainsi, remontant un peu plus haut, nous avons au musée de Cluny un tableau remarquable pour l'époque. Il a pour sujet une *prédication de la Madeleine à Marseille*, légende du temps. On voit dans le fond et en perspective heurtée le port de la ville, au premier plan l'auditoire de la sainte pécheresse où s'est placé *le roi René* lui-même élève du Zingaro, avec sa femme Jeanne de Laval. Toute la scène est animée, bien qu'un peu sèche. Cette peinture rappelle Antonio Salario, le Zingaro napolitain.

A cette époque Paris n'avait encore que des *ymaigiers* dont le plus renommé peut-être, Jacquemin Gringonneur, peignit des cartes à

jouer pour donner à Charles VI une diversion dans les instants lucides que lui laissait la folie.

Un peu plus tard, sous les règnes de Charles VII et de Louis XI, parut un peintre véritable, Jehan Foucquet, né à Tours entre 1415 et 1420. Un portrait, qui est au Louvre, lui donne la valeur d'un ymaigier supérieur.

C'est un haut dignitaire du royaume à la tête mâle et énergique, en prière sous des lambris dorés. Son costume, une sorte de pelisse du temps, ample et fourrée, sa bourse de trésorier en font une représentation grave du plus haut intérêt.

Quant au portrait de Charles VII, il est plus effacé; mais très naturel en sa simplicité.

Nous voyons au Louvre également différentes peintures des XIVe, XVe et XVIe siècles, qui offrent le même intérêt.

Une descente de Croix du XIVe siècle.

Le *Christ mort*, appuyé sur les genoux de sa mère, rend bien l'expression sainte du sauveur du genre humain. La désolation est peinte sur tous les visages des femmes et apôtres assistants.

Une étrange composition est le *Martyre de saint Denis*, fin du XIVe siècle. Dans l'apparat des costumes de l'évêque et de tout son clergé, revêtus d'habits sacerdotaux parsemés d'or sur fond d'or, le Christ plane sur la Croix, sous une lividité horrible. Le bourreau a une simplicité énergique et superbe : la tête séparée du tronc roule dans son auréole, bien que sur le billot elle figure encore, détachée par un simple trait sanglant. Plus loin le saint voit, de sa prison, le viatique de la communion.

Dans cette ligne de l'art appelé gothique nous confinons à François Clouet qui se rattache à la fois aux élèves de l'Italie et aux Flandres par son père.

AU MUSÉE DU LOUVRE

Le portrait de la *femme de Charles IX* est une œuvre très nette. La tête offre une grande placidité d'expression, sous laquelle la vie est saine et bien sentie ; cependant les tons du visage pâlissent sous l'éclat des pierreries, sous le jeu brillant des soieries, dentelles, points de passementerie et de riches atours.

Le costume du temps est admirablement rendu et nous offre un véritable intérêt historique.

Deux portraits de François Ier. L'un à cheval, couvert de son armure et la toque à plumes sur la tête; l'autre en buste, vêtu de satin brodé et coiffé d'une toque de velours.

Les autres portraits du maître et de son école ont cette même heureuse exécution des costumes, cette même netteté de traits, cette même empreinte de la vie, sous une couleur un peu uniforme et peu modelée.

Un bal sous Henri III, école française du XVIe siècle, est plus animé ; cette danse est très caractérisée, comme maintien de la reine un peu guindée, et du roi dans sa raideur et sécheresse de ton.

La cour, où se rencontrent Henri III alors roi, sa mère Catherine de Médicis, le jeune Henri de Navarre et d'autres personnages du temps, fait cercle autour des danseurs; les musiciens italiens se tiennent debout en arrière du premier plan, et tous les seigneurs et princesses, dont plusieurs sont des portraits du temps, donnent à cette page historique un aspect varié très vrai, très agréable, et rehaussé par un coloris franc, net et bien réparti sur chacun des groupes qui relient cette composition dans un esprit bien défini.

Le mariage de *Marguerite de Lorraine*, sœur des Guise, avec le duc Anne de Joyeuse. Tableau moins net que le précédent, mais plus animé et très intéressant aussi pour les costumes et personnages historiques. Les danses plus générales et plus accentuées en augmentent le mouvement toujours un peu compassé.

Nous nous sommes étendu sur ces premières œuvres nationales parce qu'elles ont un double intérêt, l'intérêt de compositions natives d'une part, et celui de scènes historiques prises sur le fait et de portraits fixant les diverses physionomies les plus curieuses ou les plus graves de l'époque.

La peinture à ce moment est ferme, précise, sévère même, sans autre préoccupation qu'un certain orgueil caractéristique d'une inflexibilité dogmatique et religieuse, dont la Ligue est l'expression.

Du reste, à la cour des Valois, le luxe et les raffinements du goût étaient répandus avec une telle profusion qu'ils devaient provoquer la critique et les plaintes populaires[1].

1. Il existe aux Archives nationales, dans une salle attenant à l'ancien hôtel de

Parmi les sculpteurs, Jean Goujon, considéré comme originaire de Normandie, se fixe surtout dans notre esprit par la *Fontaine des Innocents*[1].

Cette fontaine avait remplacé l'ancien charnier qui était à cette époque dominé par une tour dite de *Notre-Dame-des-Bois*, portant à son sommet un spectre décharné appuyé sur un cartouche aux armes de la Mort, du plus grand effet d'horreur!

Dans cette même expression l'on peut voir la *Danse des Morts* peinture murale de la Chaise-Dieu. Auvergne, xve siècle.

C'est un signe des temps.

Le talent de Jean Goujon, relevé par les œuvres que nous avons au musée du Louvre, montre clairement la voie de l'école française, dans ses qualités principales, grâce, souplesse, élégance et fine observation de la nature plastique, modelée avec une extrême délicatesse.

Les figures sculptées par Germain Pilon pour les monuments de Henri II et Catherine de Médicis, représentant les vertus chrétiennes supportant une urne funéraire, sont élégantes et très décoratives comme sujet et groupe d'ensemble.

Celles sculptées pour la châsse de sainte Geneviève ont plus de force dans l'exécution et sont supérieures comme grand motif d'ornementation.

La série des bustes de Henri II, Charles IX et Henri III, forme une galerie historique du plus grand intérêt. Les trois frères, qui ont successivement occupé le trône de France, ont bien cet air de famille qui conserve à chacun d'eux le caractère de nature qui lui est propre.

Guise, un tableau immense, de médiocre exécution artistique d'ailleurs, mais exprimant avec une énergie sombre et farouche la haine du parti ligueur et jésuite surtout, armant le bras des assassins.

C'est un document du plus haut intérêt historique par la représentation des personnages du temps voués aux noyades ou à la mort par le poignard.

Le centre de ce tableau, qui s'intitule : *Typus religionis,* est occupé par un vaisseau que conduisent des moines de toute espèce; à l'entour, sur une mer agitée, sombrent des barques pleines de laïques, princes et magistrats, que l'équipage repousse avec une ardeur peu charitable; parmi les malheureux, on reconnaît facilement Henri III et Henri IV. A droite, sur des écueils, des papes et des évêques cherchant en vain le salut; la gent jésuitique tenant lieu de tout préciput.

1. Cette place des Innocents, où, pendant tant de siècles, l'énorme ville a versé presque tous ses habitants, avait été d'abord tout à la fois un cimetière, un charnier, hantés la nuit de voleurs, le soir de folles filles qui faisaient leur métier sur les tombes. (J. MICHELET.)

Un enfant crucifié par les Juifs l'avait consacré.

Le mausolée de Philippe de Chabot, par Jean Cousin, peintre aussi, est d'un grand caractère imposant dans sa dignité appuyée des pièces d'armes de l'amiralat.

Par ces trois artistes la sculpture française est solidement affirmée et l'histoire est consacrée par des œuvres nationales, fortes et durables.

Jean Cousin, cité ci-dessus, possède un *Jugement dernier* dont l'ensemble est harmonieux, autant que fort et terrible et les *nus* bien étudiés et bien rendus.

Si Jean Cousin s'est inspiré de Michel-Ange, ce qu'il n'aurait pu faire, d'ailleurs, sans quitter la France, que par des copies ou par des gravures, Fréminet, au contraire, voulut aller se retremper lui-même en Italie, à la source commune. Il en adopta, comme les imitateurs, et en les exagérant, l'ostentation de la science anatomique, de la force musculaire ; la manie des raccourcis, des tours de force ; et à cette exagération du dessin il joignit un coloris plus sec, plus dur, plus assombri.

Son grand tableau *Mercure et Enée abandonnant Didon* est cependant remarquable.

Ce titre correspondrait plutôt à la *Vénus couchée*, mais cela n'a qu'une legère importance. Cette Vénus est fort belle, mais la pose générale manque d'élégance, nous la trouverions même un peu brutale si elle n'était vraiment rachetée par la splendeur du buste et le charme de la tête, bien éclairés l'une et l'autre. L'accent réaliste en est ferme et soutenu.

Il est bien certain qu'on ne peut pas assigner une limite bien précise aux arts de la Renaissance ; pour nous cette limite consiste surtout dans la séparation d'une époque troublée, mobile, cherchant sa voie avec la période de grandeur et d'autorité monarchiques, commencée par Henri IV, et continuée par Louis XIV, dans l'absolutisme des idées et de la règle. Ce qui a été également un point d'arrêt et de transition pour la poésie.

On ne peut isoler parmi ses contemporains le grand Bernard Palissy, *inventeur des rustiques figulines du roi* (Henri III).

Ses émaux représentant des scènes rustiques, symboles d'abondance et tableaux de famille, sont les chefs-d'œuvre de l'*Art de la Terre*.

Tantôt on y voit une femme belle tenant sur son sein deux nourrissons, avec d'autres enfants se roulant à ses pieds; un peu plus loin

un riche troupeau qui paît l'herbe drue; tantôt des reptiles et poissons, coquilles et feuillages aquatiques de toutes nuances, animés par des fonds éclatants de relief et de lumière irisée; tantôt encore des enroulements de chiffres, de torses féminins, de figulines rustiques alternant avec des fleurs et attributs agrestes.

Ce sont autant de plaques, aiguières, plats et motifs décoratifs du plus haut style et de l'art le plus franc, comme le plus vrai.

Dans son traité sur la matière, l'*Art de la Terre*, il a le premier proclamé et démontré deux principes féconds, qui sont le fondement même de toutes les sciences de la nature. Le premier, c'est que la véritable, la seule méthode à employer est l'observation directe, ce qu'il traduit dans son langage par ses mots : « Pratique et Théorie ». — Le second, c'est que la matière est dans un perpétuel mouvement et subit d'incessantes transformations. La nature tout entière n'est qu'un immense laboratoire toujours en action : « Il n'y a nulle chose sous le ciel (ajoutez-y le ciel lui-même) en repos; toutes choses se travaillent en se formant et en se déformant, et tournent bien souvent de nature à autre...... La terre et les autres éléments ne sont jamais oisifs. »

Ici, l'artiste, le travailleur de ses mains, est en avance sur le poète.

Les arts de la Renaissance, chargés d'ornement souvent disparates, ne procèdent pas d'une intuition purement nationale, de principes logiques arrêtés, immuables. Ils empruntent leurs éléments principaux aux édifices du moyen âge; la parure, les formes, l'ordonnance, le culte de la beauté, aux monuments de l'antiquité. Ils puisent dans ce rajeunissement un charme exquis, une grâce communicative, une expressive naïveté qui réveillent l'imagination. C'est en quelque sorte un trésor amassé par une longue suite d'ancêtres, trésor trop vite dissipé par une génération prodigue qui s'épuisera dans cette transformation.

LIVRE DEUXIÈME

CHAPITRE PREMIER

LES CLASSIQUES MODERNES — POÉSIE

L'effort de la Renaissance dans la Poésie et dans l'Art a porté ses fruits dans nos classiques modernes.

Le Théâtre et la Poésie au XVIIe siècle.

CORNEILLE, ROTROU

Au XVIIe siècle, Corneille et Rotrou sont des novateurs ; c'est là le premier point qu'il faut établir en présence des œuvres de ce siècle illustré par les grands écrivains que nous avons l'habitude de désigner comme nos classiques.

Ce n'était pas de trop de la constante amitié de ces deux nobles cœurs pour triompher des cabales et jalousies de tout ordre qu'ils devaient soulever.

Après eux le grand rénovateur sera Molière, et Dieu sait aussi quelles épreuves il souffrira !

Nos auteurs abordaient le théâtre en présence de toute une lignée de *beaux esprits* et de *Précieuses :* l'hôtel Rambouillet, dirigé par Voiture et Catherine de Vivonne, et même une ligue académique inspirée par Richelieu.

La *tragi-comédie*, forme nouvelle où s'accuse le besoin de mélanger aux épisodes tragiques de l'ancien théâtre le tableau plus

adouci de la vie humaine avait été essayée sans succès durable par Hardy et, sur ses traces, les Théophile, Scudéry et Racan. Rotrou tente, le premier, de vivifier ce genre, élevé bientôt par Corneille, son fidèle ami, à la plus grande hauteur qu'il puisse comporter.

Le *Saint-Genest* de Rotrou, bien que tiré d'une légende de la *Vie des saints,* est déjà d'une grande audace pour l'époque où il se produit.

Saint-Genest est un comédien qui, jouant le personnage d'un converti, illuminé subitement par la grandeur de son rôle, se fait chrétien et meurt martyr.

L'empereur Dioclétien lui demande quelles sont les pièces qui ont la vogue; Rotrou répond par la voix de Genest et par une allusion généreuse aux succès de Corneille, à cette époque :

Nos plus nouveaux sujets les plus dignes de Rome,
Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme
A qui les rares fruits que la Muse produit
Ont acquis sur la scène un légitime bruit,
Et de qui, certes, l'art comme l'estime est juste,
Portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste;
Ces poèmes sans prix, où son illustre main,
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre,
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

Au deuxième acte, Genest, tout en s'habillant et en repassant son rôle, donne quelques avis au peintre de décors.

Vous deviez, en la toile où vous peignez vos cieux,
Faire un jour naturel au jugement des yeux;
Au lieu que la couleur m'en semble un peu meurtrie.

Le théâtre, dans ce temps-là, n'était éclairé que par des chandelles.

Pendant cette conversation de Saint-Genest avec le peintre de décors, survient une des comédiennes, Marcelle, qui, en achevant sa toilette, se plaint d'être importunée par la foule des galants qui remplissent sa loge au point qu'elle a dû leur céder la place :

De ces faux courtisans, toute ma loge est pleine;
Et, lasse au dernier point d'entendre leurs douceurs,
Je les en ai laissés absolus possesseurs.

Cette entrée de jeu est assez originale, en nous faisant pénétrer

sur la scène d'alors. Il y a, au surplus, dans cette pièce des parties fort poétiques, très imagées. En parlant de jeunes martyrs encore enfants, le poète sait peindre ces douces victimes, fières:

> De tendre une gorge assurée
> A la sanglante mort qu'ils voyaient préparée,
> Et tomber sous le coup d'un trépas glorieux,
> Doux fruits à peine éclos, déjà mûrs pour les cieux.

Ailleurs, parlant du sujet qui va répandre son sang pour la croix de Jésus-Christ :

> Il brûle d'arroser cet arbre précieux
> Où pend pour nous le fruit le plus chéri des cieux.

Puis :

> Après les avoir vus, d'un visage serein,
> Pousser les chants aux cieux dans des taureaux d'airain.

Après ces citations je crois donc pouvoir, avec Sainte-Beuve et E. Deschanel, attribuer à Rotrou l'épithète de romantique, sinon de réaliste.

Saint-Genest et *Polyeucte* se tiennent par tous les liens de la foi et du mérite, on peut dire du génie, lorsque l'on passe à Corneille.

Voyons donc Corneille novateur aussi dans le *Cid*.

Je ne reviendrai pas sur les divers récits du *Cid* qu'ont fournis l'histoire et la légende. Il vaut mieux dégager, s'il est possible, ce qui appartient en propre à notre poète dramatique national et relever surtout les parties du poème qui, pour l'époque où il le faisait représenter, pouvaient accuser une certaine nouveauté et quelque audace, tout au moins comme tragi-comédie.

Tout le monde connaît le sujet, il est donc inutile même de l'analyser.

L'offense envers son père, la scène de provocation, la demande de réparation, tout cela est déjà dans le drame espagnol.

Le sacrifice de leur amour est pour les deux amants la note où excelle Corneille ; il veut ménager par là cette invraisemblance, pour ne pas dire cette inconvenance, de la passion d'une jeune fille pour le meurtrier de son père.

Quoi qu'il en soit, son désir de vengeance se fond aux regards et appels à la mort de l'amant par la main même de l'héroïne ou par son renoncement à défendre sa vie contre le bras de son rival.

Alors enfin, poussée à bout, la pauvre Chimène, avec toute la plénitude de sa tendresse la plus profonde si longtemps contenue, et de la pudeur la plus délicate vaincue par l'amour le plus noble et le plus élevé, laisse échapper d'une voix basse, passionnée, pleine et vibrante, ces paroles qui récompensent d'un seul coup tant d'adoration :

Puisque, pour t'empêcher de courir au trépas,
Ta vie et ton honneur sont de faibles appas,
Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche
Défends-toi maintenant pour m'ôter à Don Sanche;
Combats pour m'affranchir d'une condition
Qui me donne à l'objet de mon aversion.
Te dirai-je encore plus? Va, songe à ta défense
Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence;
Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris,
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
Adieu : ce mot laché me fait rougir de honte.

Et elle se sauve. Et Rodrigue, éperdu de joie, élevant son front jusqu'aux astres, lance à pleine poitrine les paroles flamboyantes qui, dans cette minute céleste, n'ont rien d'excessif et expriment simplement ses sentiments vrais :

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
Paraissez Navarrois, Maures et Castillans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants;
Unissez-vous ensemble, et faites une armée
A combattre une main de la sorte animée :
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux,
Pour en venir à bout c'est trop peu que de vous.

La pièce pourrait se terminer là; mais l'acte eut été tronqué.

Il faut se reporter à l'époque, aux règles du grand siècle, au langage de cour, aux mœurs du théâtre; il fallait surtout atténuer ce qu'il y a de choquant, humainement parlant, dans cette union trop précipitée et trop épisodique.

Rodrigue, vainqueur de Don Sanche, ne prétend pas user du droit que lui donne la promesse faite par Chimène, ni se prévaloir de la volonté favorable du roi; non, en présence de ce roi, il renonce à une conquête si chère!

Il offre à Chimène avec abnégation, avec tendresse et avec déses-

poir, d'aller combattre encore qui elle voudra, d'aller se faire tuer où elle voudra, si plutôt elle ne veut le tuer elle-même, ce qu'il demande encore en grâce et à genoux :

> Prenez une vengeance à toute autre impossible ;
> Mais du moins que ma mort suffise à me punir :
> Ne me bannissez point de votre souvenir ;
> Et puisque mon trépas conserve votre gloire,
> Pour vous en revancher, conservez ma mémoire,
> Et dites quelquefois, en déplorant mon sort :
> S'il ne m'avait aimé, il ne serait pas mort !

A ces mots, Chimène s'avoue vaincue :

> Relève-toi, Rodrigue.....
>
> Acte V, scène VII.

Et cette dernière scène se termine par cette satisfaction aux spectateurs et à la morale, exprimée par la voix de D. Fernand, lorsqu'il dit à Rodrigue :

> Espère en ton courage, espère en ma promesse
> Et, possédant déjà le cœur de ta maîtresse
> Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
> Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Le succès du *Cid* fut surtout populaire.

La France fut ravie, mais il y eut des mécontents dans la *gent* de lettres académique patronnée par Richelieu. Malgré tous ses ménagements, Corneille eut à souffrir des attaques et critiques violentes, jalouses et souvent intéressées. Il dut, pour les apaiser, choisir une autre voie, celle « au goût du jour », les sujets antiques et solennels, et selon les tendresses du cardinal.

C'est-à-dire que sans la réalité des épisodes qui ont marqué le règne de Louis XIII, sans la vérité des couleurs qui ont présidé chez Corneille à la conception de cette action dramatique, sans les emprunts faits par son génie aux sentiments les plus vrais et les plus profonds de la nature humaine, aux éclats de la passion, sa tragédie du *Cid* n'eût été qu'une imitation faible et tronquée.

Corneille y a mis sa marque personnelle, et elle est restée.

Corneille, lui, concevait et sentait, et se proposait de réaliser, à savoir : la peinture de la vie humaine ou sa complexité, en ses divers

aspects, tantôt élevés, tantôt bas, au moyen de ces sortes de drames mixtes, familiers et héroïques, et aussi de ces expressions prises de la langue populaire ou bourgeoise, qui parfois surprennent, mais qui n'en sont pas moins justes et vraies. Les uns et les autres sont des manifestations de ce que je nomme son romantisme, qui va parfois jusqu'au réalisme.

Il n'aurait toujours suivi en cela que ses modèles du théâtre espagnol et l'exemple du grand Schakespeare.

Malheureusement Corneille douta de lui-même; ses tentatives d'un théâtre plus moderne furent infructueuses, à part quelques éclaircies trop rares.

« Corneille baissait, Racine montait. » Corneille plus jeune, moins arrêté en son libre essor, eût conçu et composé quelque grand drame comme le *Cid,* plus hardi, national, héroïque et populaire, mais tiré de notre histoire.

Il l'eût traité largement, avec l'heureux mélange du familier et du sublime, du sourire et des pleurs. Le grand arbre eût poussé sans gêne et sans contrainte ses racines dans notre sol et sa tête dans notre ciel. Les destinées de notre théâtre, de notre poésie tout entière, du génie français lui-même eussent été changées.

Le *Provincial* fut pour Corneille une cause de difficultés personnelles et inclémentes.

Le cardinal ne lui a épargné aucune critique et a toujours pris vis-à-vis de lui le rôle de protecteur évincé. Sa personne répondait peu à la grandeur de son œuvre. Ses premières galanteries furent souvent entravées, sa jeunesse s'effeuilla bien vite au contact parisien, Il s'en plaint à l'*Étoile* du jour, la *du Parc :*

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits :
On m'a vu ce que vous êtes;
Vous serez ce que je suis.

Cependant j'ai quelques charmes
Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps.

Vous en avez qu'on adore;
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seraient usés.

Ils pourraient sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux,
Et dans mille ans faire croire
Ce qu'il me plaira de vous.

Chez cette race nouvelle
Où j'aurai quelque crédit
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Pensez-y, belle marquise,
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise
Quand il est fait comme moi.

Corneille en ses galanteries de comédiennes devait être dépassé par Racine. La du Parc a tenu aussi un rôle dans les œuvres et dans la vie de Racine; très séduisante d'ailleurs, elle a peu vécu, au moins au cours du temps et la relation de son convoi funèbre désigne :

Les adorateurs de ses charmes
Qui ne le suivaient pas sans larmes;
Dont l'un le plus intéressé,
Était à demi trépassé.

C'était Racine.

La légende persistante est que Corneille a fini ses jours dans une extrême pauvreté.

La faveur des princes est sujette à caution.

Malherbe et Racan s'en étaient plaints déjà, le dernier en ces termes :

La faveur des princes est morte;
Malherbe, en cet âge brutal,
Pégase est un cheval qui porte
Les grands hommes à l'hôpital.

Racine n'a pas été plus heureux, moralement, de cette faveur du Grand Roi.

C'est qu'il fallait composer alors avec les docteurs et cardinaux du siècle de Louis XIV. Ces gens, ces docteurs aigris par la haine, l'envie, les mauvaises passions, devaient montrer combien une doctrine sèche durcit la fibre morale, comment partie du raisonnement dans la réalité, elle continue d'abstraire, abstrait la vie et raisonne le sentiment comme elle nie toute sensation. Tout doit céder devant la forme et la règle hiérarchiques.

Le moindre défaut de cette dénomination du « siècle de Louis XIV » est d'être l'enjambement d'un siècle sur l'autre. Louis XIV a survécu à sa propre gloire et à celle de ses plus illustres poètes du XVIIe siècle.

On ne peut, d'ailleurs, les mettre en scène à côté du souverain dont tous ils ont dépendu, sans placer en vedette cette grande personnalité.

Le roi, élevé par ses prétentions mêmes au-dessus des intérêts particuliers, avait forcément subi la direction que ses conseillers naturels ou intéressés s'étaient efforcés de lui imprimer, d'où il devait ressortir ces deux effets : égoïsme et orgueil.

Saint-Simon entamant le chapitre des amours du roi, auxquelles le théâtre de l'époque a fait de nombreuses allusions, a dit : « Parmi tous ces amours Louis XIV n'aima jamais que soi. »

Il avait mené une jeunesse plus accidentée qu'orageuse. Souvent absorbé par les affaires, il avait une maturité précoce et triste; il eut une vieillesse sèche et une mort abandonnée.

C'est cette personnalité ultrasouveraine qui domine la littérature et les arts de son temps et dont on ne peut négliger l'étude et l'aspect si l'on veut être vrai et juste dans l'appréciation des œuvres auxquelles il a souvent présidé, au moins par ses encouragements et dons particuliers.

Racine a été un admirable peintre de ce que Pascal appelait « les passions de l'amour ». Poète d'un tempérament nerveux, ardent, irritable, quasi féminin, il était très prompt à s'emporter, à s'enlever et à s'abattre.

Il pleurait facilement, c'est Mme de Sévigné qui le dit, et trouvait facilement aussi le chemin du cœur chez les autres. « Personne, dit

Saint-Simon, n'avait plus de fonds d'esprit, ni plus agréablement tourné. Rien du poète dans son commerce, et tout de l'honnête homme. »

On le voit successivement recevoir des leçons de M[lle] de Beauchâteau, comédienne de l'hôtel de Bourgogne, puis en donner à M[lle] du Parc, et ensuite à M[lle] de Champmeslé.

Racine est l'expression fidèle de son siècle, « au milieu de la société la plus polie qui fut jamais ». (D. Nisard.) Son théâtre n'offre aucune des hardiesses de Corneille, mais il a le goût de la règle et de l'autorité. Il est passionné pour le Grand Roi et comme le Grand Roi. La royauté et la tendresse s'infiltrent dans son cœur avec la même noblesse et la même bienséance. Ce qu'il veut charmer avant tout, c'est la société aristocratique, toucher le cœur des grandes dames et hauts personnages.

Le goût et la bienséance y sont érigés en principes. On peut dire qu'à ce moment la France fit l'éducation de l'Europe; elle était la source des élégances, de l'agrément, du bon style, des idées fines, du savoir-vivre.

Ses sujets dramatiques sont un thème étudié pour des situations qu'il veut peindre, soit comme analogie, soit pour l'exemple haut placé.

C'est le contrepied du réalisme, et pourtant on ne peut nier dans Racine une certaine énergie que nous ne pouvons mieux caractériser qu'en lui donnant un certain caractère féminin : « l'excitation nerveuse. »

Les diverses circonstances de sa vie en font foi ; ses œuvres s'en ressentent. Ses pièces sont trop souvent une « répétition » des amours du Grand Roi.

Cela n'empêche pas une grande élévation de sentiments, un grand respect des traditions et une haute valeur poétique dans le sens classique du mot.

Esther et *Athalie,* ses deux grandes créations bibliques, rentrent encore dans l'histoire contemporaine par l'évocation de deux morts, celles de Louvois et du roi Guillaume d'Orange.

Racine a été malheureusement entraîné par les exigences du temps. les entraînements des circonstances qui l'obligeaient de soumettre son œuvre à une tutelle presque cléricale.

Exaltation de l'idéalisme religieux qui mène à l'Illuminisme.

Le théâtre de Racine, délicat, mesuré, pénétrant, d'un style élégant et d'une noblesse soutenue, fut dès lors le modèle, le type sur lequel se réglèrent tous les poètes qui vinrent après lui.

Mais il ne surgira parmi eux aucune illustre personnalité, aucune œuvre qui se détache du tableau consacré, du fond rendu incolore par le manque de vie réelle.

La vérité et la réalité s'imposent par elles-mêmes en dehors des conventions qui en paralysent l'action,

Malgré cette solennité et cette pompe extérieure, en dépit de ces raffinements, on ne fut jamais alors bien éloigné de la grossièreté et de la brutalité.

Certaines anecdotes, les mémoires du temps en fourmillent; les saillies et reparties de Molière comme les contes de La Fontaine, s'ils ne vont pas aussi loin que Scarron, ont une certaine allure gauloise qui ne choquait pas le siècle habitué certainement à une dose mesurée de franc-parler et même de grivoiseries.

En dehors de la contrainte, en arrière de la représentation, le masque tombait, et les rires comme les cœurs s'épanchaient.

Seulement, tout l'extérieur de la cour était soumis et compassé; le voile de la religion couvrait tout, sans compter tous les appétits physiques du roi érigés en grâces et en vertus.

Tout retentissait de son nom depuis les méandres du château de Marly jusqu'à ceux de sa fistule. (V. Michelet, *Histoire du règne.*)

Cette contrainte et ces adulations toutes royales cachaient souvent les débordements de mœurs inavouables. Les *libertins* du temps (et il y en avait beaucoup autour du trône) se ramifiaient aux fervents mystiques, l'absorption en Dieu donnant à tous sa dangereuse essence.

Pendant le règne de Louis XIV, tout devait être réglé par ordre autoritaire hiérarchique et absolu. La nation devait disparaître devant le prince.

La Bruyère l'a dit : « Tout ce qui s'éloigne de Lulli, de Racine et de Lebrun est condamné. »

Il s'opère ainsi, sous la fastueuse domination du souverain, une concentration de tous les pouvoirs, politiques, spirituels, artistiques;

le souverain était le dispensateur de la richesse publique et des grâces d'état et devenait par cela même l'objectif unique des convoitises personnelles, comme des plus légitimes ambitions.

Le règne de Louis XIV est une harmonie, mais une harmonie préétablie.

L'Art et la Poésie sont une création.

La haute Littérature, autrement dit les œuvres de philosophie, sciences, histoire, sont des applications, des conceptions de l'esprit pur.

Les premiers s'expriment par formes imagées, par des tableaux, se ressentent de l'agitation, des transports suprêmes, souvent troublés, de l'âme ardente et inquiète, mais pleine de vie ; les autres se revètent par leur abondance, leur exactitude, leur clarté, leur raison d'être sous une forme plus calme et limpide.

La grande poésie, le grand art ont le vol de l'aigle. La belle prose, embrassant l'ensemble des connaissances humaines, a la majesté du lion, ou la sobriété naturelle.

A une époque comme celle où nous sommes entrés, où la *domesticité* du poète changée par le Grand Roi en soumission sous peine d'adulation, s'accuse si vivement, Boileau a marqué l'heure ; il est le régulateur des mœurs littéraires, le thermomètre du temps, et pourtant c'est Boileau qui a dit :

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable,

rendant ainsi une justice anticipée aux efforts des réalistes modernes dans le sens que j'indique.

Arrivé à Molière, l'étape réaliste est franchie, le but est atteint.

Il faudrait tout citer pour y montrer la perfection de la doctrine de vérité, des mœurs exprimées ou traduites, des abus réformés, des ridicules pris sur leur fait et transportés au théâtre.

La représentation des œuvres de Molière, telle qu'elle se pare et se revêt du jeu de nos artistes français, est la plus haute expression des chefs-d'œuvre du génie national.

Après Molière, la voie est ouverte, le chemin tracé ; il n'y a plus qu'à suivre, — nous ne disons pas imiter, car l'imitation serait aussi impossible que la création est difficile.

En opposition à Boileau, qui représente la formule doctrinaire et monarchique, Molière affirme le principe de l'évolution sociale, de la libre expression de la pensée, de la fantaisie et de la bonne humeur,

de la jovialité sans cynisme, de la franche gaieté sans préciosité, ni pédantisme.

Toute son œuvre en fait foi.

Ses pièces en vers sont écrites avec la même facilité que celles en prose.

Molière est le lien de la chaîne indissoluble qui unit la France ancienne à la France moderne, et sa grandeur morale est de l'avoir fait avec tout le génie et le bon sens, avec toute la joyeuse humeur que comportait la transformation.

Il prenait, disait-il, son bien où il le trouvait, d'abord près de lui et dans les mœurs du temps, ne se dissimulant pas non plus, comme Racine, « que toute invention consiste à faire quelque chose de rien ».

Dans Molière, la création est celle des caractères, celle de types toujours vivants, malgré les changements de situation, d'époque et de milieu : l'*Avare*, le *Tartuffe*, le *Dandin*, — il a dit lui-même le mot réaliste. Les *Précieuses*, les *Pères grondeurs*, les *Fils prodigues*, les *Grandes Coquettes*, les *Ingénues*, les *Petites Marquises*, les *Valets et Soubrettes*, etc. Les professions *patentées* et à monopole, les travers des grands, les formules et la simplicité populaires.

Pour m'exprimer dans les termes du jour, il faudrait dire que l'œuvre de Molière est une sorte de *sélection* réaliste. Il faudrait citer toutes ses comédies pour en donner l'expression courante.

Voici, par exemple, la scène troisième du quatrième acte du *Dépit amoureux*.

La réplique des valets Marinette et Gros-René ne vaut-elle pas le prélude des jeunes maîtres Eraste et Lucile ?

C'est le réalisme de bon aloi en partie double.

Tout cela est d'une vérité frappante, d'une sensibilité juste et d'un comique achevé.

Il n'y a pas jusqu'aux deux scènes du *Misanthrope*, la colère de celui-ci devant les prétentions d'Oronte et la coquetterie de Célimène qui ne soient supérieurement dans le sujet.

Ces deux scènes annoncent un homme tout entier, sous ces deux faces vraies et comiques à la fois ; la passion exprimée justement, la vanité blessée fièrement dans la consécration du rire et de l'ironie.

On pourrait dire que Molière a vécu ses comédies comme il a directement créé ses rôles. Mais il a une puissance de transformation, d'appropriation absolument féconde.

Molière, pourtant, n'a pas été au fond de toutes les misères de

l'époque. Ce faste déployé par le grand monarque ; ces édifices et palais somptueux n'étaient pas créés sans des dépenses qui tiennent de la folie.

Nulle résistance aux ordres du maître, du pouvoir absolu ; les édits religieux enchérissent sur les édits bursaux, les dragonnades tenaient lieu de tous moyens de discussion et de censure. Les malheureux ainsi maltraités n'ont pas été sans faire entendre quelques protestations étouffées sous les fleurs du blason et de la rhétorique.

Comme cette étude n'est pas une œuvre de complaisance, mais une œuvre de patience, nous avons dû en rechercher quelques-unes que nous donnerons comme complément obligé de ce brillant apogée.

Quelques gouttes de cette sève régalienne n'ont-elles pas dû s'épancher en dehors du cours officiel ? plus ou moins loin du centre favorisé ? Versailles ou Marly.

Comme il faut toujours quelques ombres dans le tableau le plus flatteur, voici, d'après M. le comte de Carné, dans ses *États de Bretagne*, un chant connu sous le nom de la *Ronde du papier timbré*, à propos de taxes arbitraires poursuivies par le gouvernement de Louis XIV, l'une des inspirations les plus originales du génie poétique de cette province :

« Quelle nouvelle en Bretagne ?... Que de bruit ! que de fumée ! — Le cheval du roi, quoique boiteux, vient d'être ferré de neuf. — Il va porter en basse Bretagne le papier timbré et les scellés. — Le roi de France a six capitaines pour monter sa haquenée. Deux sont en selle, deux sur le cou, les deux autres sur le bout de la croupe. — Légère armée qu'a le roi de France ! — Dans notre balance, elle ne pèsera pas cent livres ! — Le premier porte le pavillon et la fleur de lis du poltron ; — Le second tient une épée rouillée qui ne fera grand mal à personne ; — Le troisième a des éperons de paille pour égratigner la sale bête ; — Le quatrième porte deux plumes, l'une sur son chapeau de capitaine et l'autre derrière l'oreille. — Avec le cinquième viennent les herbes de malheur : le papier timbré, la bourse vide. — La bourse du roi, profonde comme la mer, comme l'enfer, toujours béante ! — Enfin, le dernier tient la queue et conduit le cheval en poste. — Quel équipage a le roi ! quelle noblesse ! quelle armée ! — Or, à leur première arrivée, avec leur timbre, en ce pays, — Ils étaient vêtus de haillons et maigres comme des feuilles sèches ; — Nez longs, grands yeux, joues pâles et décharnées ; — Leurs jambes étaient des bâtons de barrières, et leurs genoux des nœuds de fagots ; — Mais ils ne

furent pas longtemps au pays qu'ils ne changèrent nos six messieurs ; — Habits de velours à passementeries, bas de soie et brodés encore! — Nos six croquants s'étaient même acheté chacun une épée à garde d'ivoire. — En bien peu de temps, dans nos cantons, ils avaient changé de manière d'être. — Face arrondie, trogne avinée, petits yeux vifs et égrillards, — Ventres larges comme des tonneaux, voilà le portrait de nos six huissiers : — Pour les transporter jusqu'à Rennes, on creva six chevaux de limon! — Lors de leur arrivée première, avec leur timbre, en ce pays, — Jean le paysan vivait aux champs, tout doucement, bien tranquille, à l'aise. — Avant qu'ils s'en retournassent chez eux, il y avait eu du trouble dans nos quartiers ; — Il en avait coûté à nos bourses de faire requinquer ces gaillards! — Mes amis, si ce n'est pas faux ce que racontent les vieillards, — Du temps de la duchesse Anne, on ne nous traitait pas ainsi! »

Plainte toute locale, il est vrai, mais qui n'est pas unique, car le roi, obligé de déléguer une partie de son pouvoir entre les mains de ses ministres et secrétaires d'État, ceux-ci devaient s'en décharger sur des intendants, trop souvent minutieux et tracassiers, avilissant l'autorité qui avait remplacé l'administration plus patriarcale des seigneurs de la province, accablant le peuple d'impôts dont l'exaction sans contrôle le désaffectionnait bien vite de la puissance monarchique.

Il y avait donc alors deux peuples en France : celui d'en haut, l'Olympe de la cour, et le peuple d'en bas taillable à merci, le *peuple maigre,* comme le disaient alors les étrangers, soumis aux aides, aux traitants et *gabelous.*

Un petit garçon (Duval) dit en quelques pages rares et presque ignorées (V. MICHELET) l'horreur profonde des pauvres troupeaux d'hommes poursuivis par la faim, au village ; partout, sur la plaine déserte, ivres, éblouis de l'hiver, frappés, mais résignés, s'asseyant à terre pour mourir. Pourtant ni plainte ni pillage.

Pour nos grands poètes du siècle, la splendeur du prestige éclatait au soleil de la royauté ; du fond de la société, en province surtout, dans les couches populaires, le ciel s'assombrit.

Quelques tentatives d'indépendance se manifestent par des écrivains aujourd'hui oubliés et très rares, nous devons le constater ; on en conserva au moins l'expression.

Scarron a été l'un des instigateurs, et nombre de pamphlets ont été aussi publiés contre le roi, les grands dignitaires et la cour en général ; tous ces pamphlets nous viennent des Pays-Bas. Ils sont sur-

tout attachés à la critique des mœurs, aux prétentions absolutistes, aux courtisans et à leurs galanteries. Les réfugiés y ont quelque part, mais il faut le dire à l'honneur de notre nation, les presses françaises sont innocentes de la presque totalité de ces libelles.

La bonhomie, la grâce, jointes à un sentiment très développé de la nature, à une certaine rudesse empreinte de sensibilité, donnent à La Fontaine une physionomie distincte et très accusée parmi les poètes du XVIIe siècle, restant à part dans le giron monarchique.

Ses apologues sont un langage précis, sans banalité; ses contes sont un épanouissement des contes et fabliaux du moyen âge et de la Renaissance avec une pointe de sel attique qui ne pouvait se retrouver qu'au siècle de nos classiques.

Il se plaisait à composer dans la solitude des champs; là, il étudiait du cœur cette nature qu'il devait peindre :

Je puis dire que tout me riait sous les cieux...
Pour moi le monde entier était plein de délices
J'étais touché des fleurs, des doux sons, des beaux jours :
Mes amis me cherchaient et parfois mes amours.

Ce vif ésprit s'abandonne facilement; c'est une beauté plus négligée que coquette, comme Psyché.

Par de calmes vapeurs mollement soutenue,
La tête sur son bras et le bras sur la nue,
Laissant tomber des fleurs et ne les semant pas.

Par tout son sentiment :

Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique.

La Fontaine possède l'intuition de l'esprit moderne par lequel il se rattache à notre époque et se révèle comme précurseur pour quelques-uns de nos poètes contemporains, ramenés au sentiment de la nature :

C'est ainsi que ma Muse, aux bords d'une onde pure,
Traduisait en langue des dieux
Tout ce que pensent sous les cieux
Tant d'êtres empruntant la voix de la nature.
Truchement de peuples divers,
Je les faisais servir d'acteurs à mon ouvrage :
Car tout parle dans l'univers,
Il n'est rien qui n'ait son langage.

La Fontaine, disciple de la muse grecque et contemplateur lyrique de la création, n'a pas seulement donné l'âme et la parole à chacun des animaux, des plantes mêmes, qu'il mit en scène, mais il a fait d'eux des acteurs intelligents et passionnés de son *drame aux cent actes divers*, prenant ainsi, devant la nature, l'émotion, la sensibilité même d'une poétique sympathie.

Chez Molière et La Fontaine, on sent la résurrection de la vie intime, le ressort de notre humaine nature, tandis que la prose sert le frein chez Pascal et Bossuet.

Par la mort du roi, les lettres et les arts, perdant d'un côté une tutelle puissante et officielle, échappaient d'un autre côté à cette influence dirigeante qui en avait fait une sorte de monopole princier. La Régence malgré ses vices, est plus libre d'allure.

Mais si l'indépendance se faisait jour parmi les adeptes de la liberté de penser, le pouvoir absolu subsistait toujours dans le giron des artistes et écrivains qui l'approchaient.

Nous assistons alors à une époque qui soulève déjà les problèmes les plus complexes sans se fixer encore sur des doctrines suffisamment définies.

La critique, la polémique se fondent et s'assouplissent, mais les principes du vrai, du réel, du libre examen, se résolvent à peine dans une atmosphère chargée de bien des théories vaines, hostiles ou délétères. L'honneur est sauf, mais en bien des points la morale publique est fortement altérée ; Le Sage et Beaumarchais en révèlent bien des travers, de criants abus et de virulentes atteintes. Paris rayonne alors par l'esprit.

La poésie dramatique après Corneille, Racine, Molière, ne fut plus qu'une imitation. Le XVIIe siècle, par ces grands modèles, avait caractérisé d'un type indélébile la tragédie et la comédie. C'est le même moule qui se répète dans les œuvres du XVIIIe siècle, avec des aptitudes, des mœurs et des tempéraments différents.

Crébillon eut quelque idée d'un accent nouveau, plus terrifiant, mais il n'accomplit qu'une tâche imparfaite dans les voies déjà parcourues.

Ducis voulut traduire Shakespeare, et l'accommoder à la scène française, mais sa tentative était trop hâtive ou son talent trop disparate.

Pour la comédie quelques charmantes pièces à titre générique, mais ce sont des rôles plus que des caractères ; des scènes coupées plus que des conceptions théâtrales, nous citerons néanmoins quel-

ques jolis passages des comédies de Regnard, de Le Sage et de Gresset.

Marivaux, tout habile et délié qu'il soit, s'éloigne absolument de mon sujet.

Regnard, dans le *Joueur*, a pris à partie la passion du jeu. C'est « le jeu effroyable, continuel, sans retenue, sans borne, dont parle La Bruyère, où l'on expose sur une carte, ou à la fortune du dé, la fortune de sa femme et de ses enfants ».

Regnard n'a pas absolument fouillé jusque-là; son joueur est plutôt la relation d'une folie de jeunesse : aussi le fait-il plus aimable, mais bien oublieux, en présence de *Madame la Ressource.*

Déjà, on le voit, depuis le *Bourgeois Gentilhomme*, le beau-fils a décliné, mais le fournisseur s'est émancipé!

Les belles actionnaires de la Banque de Law pourront payer bien cher leur folie de spéculation. *Turcaret* en donne le type.

La spéculation c'était la révolution financière en germe; la *circulation* des valeurs fiduciaires appliquée au commerce et à l'industrie, qui a pris plus tard un si large développement.

Une autre révolution notée par Michelet, c'est l'*humanisation*, l'adoucissement singulier des opinions, le progrès de la tolérance proposé comme l'idéal des mœurs de l'époque. Cet idéal, Voltaire l'a refait en dépit des bassesses du règne de Louis XV.

Sous la forme de l'ancienne tragédie, le drame apparaît déjà dans Voltaire.

Voltaire a lu Othello, Voltaire veut innover, c'est à lui que l'on doit les premières modifications scéniques, le premier appareil de décoration et mise en scène fastueuse. On sent trop chez lui la thèse, le *plaidoyer* que nous n'acceptons que dans la mise en action dramatique; à l'exclusion de toute démonstration d'emphase et de toute tirade à effet extérieur, ou à l'adresse du public. « Il est novateur et penseur trop souvent à contre-sens et à contre-temps ». (H. Taine.)

Esprit universel, Voltaire a compris bien des ressorts cachés à ses devanciers, mais on ne s'affranchit pas en un jour de toutes les règles qui s'imposent au poète par une suite naturelle de succès antérieurs que l'on dit respecter et qui, souvent, nous ont ouvert la voie du progrès, dans laquelle on ne peut avancer que d'un pas lent, sûr et largement pondéré. L'action, pour lui, est le but souverain de l'homme.

Voltaire tenait encore aux tragiques classiques; il aurait cru com-

promettre sa réputation, engager ses convictions, s'il se fût engagé dans les nouveautés qui surgissaient autour de lui.

Diderot nous y ramène au contraire, sinon par ses œuvres, qui ont pourtant quelque mérite, du moins par son sens droit et son jugement sévère des œuvres de son siècle.

Diderot veut la réalisation de sa devise ; *Vérité, Nature;* c'est le criterium de sa critique.

Il pousse le sentiment jusqu'à l'illusion envers une poétique nouvelle qu'il ne peut encore que percevoir, et jusqu'à l'injustice à l'égard des siècles civilisés.

Il ne faut prendre que comme une boutade cette diatribe à l'égard des âges plus avancés.

« En général, dit-il, plus un peuple est civilisé, poli, moins ses mœurs sont poétiques. Tout s'affaiblit en s'adoucissant. Quand est-ce que la Nature prépare des modèles à l'art? C'est au temps où les enfants s'arrachent les cheveux autour du lit d'un moribond ; où une mère découvre son sein et conjure son fils par les mamelles qui l'ont allaité ; où un ami se coupe la chevelure et la répand sur le cadavre de son ami ; où c'est lui qui le soutient par la tête et qui le porte sur un bûcher, qui recueille sa cendre et qui la renferme dans une urne qu'il va en certains jours arroser de ses pleurs ; où des veuves échevelées se déchirent le visage de leurs ongles, si la mort leur a ravi un époux ; où les chefs du peuple, dans les calamités publiques, posent leur front humilié dans la poussière, ouvrent leurs vêtements dans la douleur et se frappent la poitrine ; où un père prend entre ses bras son nouveau-né, l'élève vers le ciel, et fait sur lui sa prière aux dieux ; où le premier mouvement d'un enfant, s'il a quitté ses parents et qu'il les revoie après une longue absence, c'est d'embrasser leurs genoux et d'en attendre, prosterné, la bénédiction ; où des repas sont des sacrifices qui commencent et finissent par des coupes remplies de vin et versées sur la terre... Je ne dis pas que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques ».

C'est précisément là la question.

Nous n'en demandons pas autant aujourd'hui, nous sommes moins démonstratifs, moins mélodramatiques surtout, mais nous voulons que l'on soit plus naturel.

Ce qui est vrai, c'est que rien ne s'affaiblit en s'adoucissant, mais que tout se transforme, et cette transformation même a échappé à l'esprit pénétrant de Diderot.

C'est lui pourtant qui a jeté le branle et accéléré le mouvement sur des œuvres dramatiques plus réelles et empreintes de la vie *vécue* et contemporaine.

L'étude des œuvres étrangères a eu certainement aussi la plus grande part à cette transformation.

CHAPITRE II

FIN DU XVIIIe SIÈCLE — ÉPOQUE DE TRANSITION

La raillerie de Voltaire ne résolvait rien. J.-J. Rousseau posait au contraire le problème de la divinité révélée par la nature.

Le sentiment de la nature est agrandi en même temps par l'aspect des horizons inconnus du nouveau monde, des Indes plus connues et fouillées profondément ainsi que par les découvertes scientifiques dont plusieurs se rattachent à ces explorations. Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et plus tard de Humbolt et Darwin en ont été les illustres pionniers.

Ce courant d'action des vérités naturelles s'est fait jour largement en France, malgré les protestations, tiraillements ou entraves des esprits rétrogrades ou des puissances intéressées.

A partir de Voltaire et de Diderot on peut dire que l'esprit critique, l'esprit nouveau apparaît; partout l'esprit religieux est battu en brèche. La liberté, la philosophie, l'expression personnelle, le *moi*, l'émotion vraie et intime se substituent aux formules générales et imposées par les doctrines absolues.

Dans cette époque de transition qui unit les deux siècles, le poète Gilbert représente la protestation contre l'ordre anciennement établi en vue de la satisfaction des puissants ; l'émancipation du faible, la mise au jour de la publicité littéraire; le jeune poète qui s'épuise en vains efforts pour parvenir à la célébrité.

André Chénier résume tout au contraire l'élan des aspirations vers les idées libérales, le culte de l'idéal et le progrès.

Delille, en sa mesure restreinte, exprime un mouvement de retour correct à la nature.

Nos grandes illustrations viendront plus tard.

En même temps que changent les modes d'accentuation poétique

et artistique, les conditions ordinaires de la vie se modifient, les dons princiers s'effacent devant le prix de vente publique.

Il faut faire la part des circonstances et des difficultés du moment.

Les nécessités de la vie pèsent sur les poètes et artistes et les dévorent. Dans l'agitation de la pensée, la foi peut manquer aux cœurs et la conscience aux œuvres.

Il faut fixer les unes et les autres.

La transition peut être lente et les épreuves des croyances ou du doute être terribles.

Nous en verrons des exemples intéressants dans la suite de cette dernière étude.

En France, cet esprit de révolte et d'examen, l'envahissement du caractère personnel en toutes les œuvres nouvelles, le *moi* s'affirmaient de la façon la plus énergique[1].

Après les luttes et les révolutions qni changèrent la face du monde, une sorte de tristesse vague s'était emparée de nos plus illustres écrivains.

Les deuils, les regrets, les impatientes ardeurs, l'intempérance des désirs, les catastrophes, les ambitions sublimes, les aspirations infinies, avaient déplacé le centre d'attraction des imaginations surexcitées et marqué les assises d'une société nouvelle.

Cette société ouvre une ère que nous devons considérer comme une évolution naturelle.

L'Art et la Poésie peuvent amener d'amères désillusions ; l'artiste et le poète dont le succès n'a pas couronné la pénible attente, dont le gagne-pain n'a pas été propice, ont leur misère et aussi leur légende.

L'histoire en serait longue, mais elle sort de ce cadre.

Gilbert, l'un de ces poètes, a laissé un nom contesté, mais, par sa note vibrante, il ne me semble pas qu'il doive être totalement oublié parmi nos citations.

Voici d'abord ce qui, chez lui, est personnel entièrement...

1. Le *moi* c'est la volonté reconquise après les épreuves formidables des révolutions ; littéralement et politiquement Chateaubriand et Napoléon en sont les premiers apôtres.

...Malheur à ceux dont je suis né.
Père aveugle et barbare! Impitoyable mère!
Pauvres, vous fallait-il mettre au jour un enfant
Qui n'héritât de vous qu'une affreuse indigence?
Encor si vous m'eussiez laissé mon ignorance,
J'aurais vécu paisible en cultivant mon champ...
Mais vous avez nourri les feux de mon génie;
Mais, vous-mêmes, du sein d'une obscure patrie,
Vous m'avez transporté dans un monde éclairé.
Maintenant au tombeau vous dormez sans alarmes,
Et moi... sur un grabat arrosé de mes larmes,
Je veille, je languis par la faim dévoré,
Et tout est insensible aux horreurs que j'endure!
Tout est sourd à mes cris... Tout dort dans la nature,
Dans les bois, à la ville, aux champs et sur les flots.

Cette plainte du talent incompris, du travail infécond du malheureux déclassé, s'est trop souvent répétée depuis cette époque, elle est une trop grande plaie de notre siècle pour que nous la laissions au silence.

Nombre de fois elle a été vraie autant que triste. Bien des fois aussi elle a été le manteau d'un orgueil indompté, d'une impuissance trop réelle et souvent justifiée. Elle pèse encore aujourd'hui sur toute une classe de sombres révoltés, dont l'aboiement suprême s'attaque à tous les talents et à toutes les personnalités en vue, fondés sur un mérite réel.

Gilbert quelques jours avant de mourir exhalait une plainte plus naturelle, plus en harmonie avec les souffrances d'un esprit digne de compassion dans ces stances bien en situation et moins entachées d'un sentiment trop personnel...

Au banquet de la vie, infortuné convive
J'apparus un jour et je meurs :
Je meurs, et sur ma tombe, où lentement j'arrive
Nul ne viendra verser de pleurs.

Salut, champs que j'aimais, et vous, douce verdure,
Et vous, riant exil des bois!
Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature,
Salut pour la dernière fois!

Ah! puissent voir longtemps votre beauté sacrée
Tant d'amis sourds à mes adieux!
Qu'ils meurent pleins de jours! que leur mort soit pleurée
Qu'un ami leur ferme les yeux.

Cette inspiration est certainement aussi belle que touchante.

Il y avait chez Gilbert un accent très poétique certainement. D'autres stances sur le *charme des bois* rappellent Théocrite et annoncent nos poètes modernes de la nature.

La mort de Gilbert peut être déplorée, sa misère peut amener quelque compassion, mais la vie d'André Chénier, vaillante et active; sa mort, victime de la Révolution qu'il aimait, lui donnent un caractère de noblesse qui le porte au sommet d'honneur des plus grands citoyens.

Il n'a jamais connu :

Que l'amour des humains et de la liberté.

Il a un cœur qui sent vivement.

Souffre, cœur gros de haine, affamé de justice
Toi, vertu, pleure si je meurs.

Il meurt en effet; mais, emprisonné, attendant l'heure fatale, un dernier cri lui échappe :

Ainsi donc, mon cœur abattu
Aide au poids de ses maux? Non, non puissé-je vivre!
Ma vie importe à la vertu,
Car l'honnête homme enfin, victime de l'outrage,
Dans les cachots, près du cercueil
Relève plus altiers son front et son langage,
Brillant d'un généreux orgueil
S'il est écrit aux cieux que jamais une épée
N'étincellera dans mes mains,
Dans l'encre et l'amertume, une autre épée trempée
Peut encor servir les humains
Justice, vérité, si ma bouche sincère
Si mes pensers les plus secrets
Ne froncèrent jamais votre sourcil sévère
Et si les infâmes progrès
Si la risée atroce, ou (plus atroce injure)
L'encens de hideux scélérats
Ont pénétré vos cœurs d'une longue blessure
Sauvez-moi : conservez un bras
Qui lance votre foudre, un amant qui vous venge,
Mourir sans vider mon carquois!
Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange
Ces bourreaux barbouilleurs de lois,

Ces tyrans effrontés de la France asservie
Égorgée ! O mon cher trésor
O ma plume ! fiel, bile, horreur, dieux de ma vie
Par vous seuls je respire encor !

Ce dernier transport du grand citoyen respire le mépris et jette l'anathème contre les pires ennemis des révolutions, ceux qui les perdent par l'exagération, qui n'est trop souvent que l'orgueil d'un nom qui s'impose.

La fin du XVIIIe siècle est une époque mémorable pour la France. La science se révèle alors comme *l'Art de créer.*

L'œuvre poétique se complétait de hautes aspirations politiques et philosophiques, et concurremment à ces principes de liberté, de justice, d'humanité, que nos Assemblées nationales ont proclamés, d'immenses travaux, embrassant toutes les lois de la nature, se formulaient dans la science universelle.

Buffon, Condorcet, d'Alembert, Lamarck, Lacépède, Lavoisier, Laplace, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, etc., ont laissé des ouvrages qui, selon l'expression de Flourens que l'on peut citer avec eux, « ont le plus élevé l'imagination des hommes ».

Laissant de côté la longue succession des inventions utiles, quelques merveilleuses qu'elles soient et qui sont la conséquence des sciences nouvelles, nous cherchons dans ces sciences elles-mêmes le point qui nous intéresse plus spécialement et qui tient le plus directement à notre sujet, la pensée qui les a créées et le lien qui les rattache à l'évolution lente du progrès.

« Le spectacle si grand et si harmonieux de la nature, en faisant voir combien le beau réel de la création est au-dessus du beau idéal des inventions humaines, élève l'âme et ramène sans cesse l'esprit à de hautes et salutaires pensées. » (MILNE EEWARDS, *Zoologie*.)

Tel est l'hommage rendu par l'homme de science exacte au sens divin de la création elle-même.

L'ensemble des découvertes modernes et des vérités qu'elles révèlent concourent ainsi au développement du sentiment de la nature, sentiment qui n'a rien de commun avec le naturalisme de convention contemporain.

On pourrait même dire que le sentiment de la nature est la tangente, la soupape, par laquelle s'échappe le trop-plein du naturalisme.

Autre est l'esprit de recherche qui entrevoit, dans l'étude de la nature et dans la science, le principe d'évolution qui est la condition même de tout progrès intellectuel et moral.

Le genre descriptif en est un des prodromes.

On peut dire de Delille, qui en a été le promoteur passager, qu'il a vu la nature par le petit bout de la lorgnette. Fontenelle l'a redressée.

A d'autres l'honneur de la voir comme elle est, splendide et toujours renouvelée, mais il faut être guidé dans cette évocation par un sentiment profond de la nature.

Il semble donc qu'il faut rester les yeux fixés sur la nature, afin de l'imiter du plus près possible et d'y contempler

Le vrai Dieu en rentrant dans ses œuvres.

Il s'agit ici des *Harmonies de la Nature*, de Bernardin de Saint-Pierre, qui a donné son immensité à la nature...

Si l'on veut aller au delà, si l'on veut mesurer dans l'immensité des mers, telle qu'elle apparaît à nos yeux dans la profondeur des eaux, dans les scènes de la création, telle que nous la pénétrons par la contemplation du monde stellaire, cette immensité fait naître le désir de quitter la vie pour embrasser la nature, d'élever notre âme à sa splendeur et nous confondre, *au delà,* avec son auteur.

Cette confusion du monde extérieur, avec l'ordre des faits naturels qui s'accuse par les métamorphoses de la nature, s'explique par une vue plus attentive.

« L'Univers est l'enveloppe transparente de Dieu. » (V. DE LAPRADE.)

C'est cette enveloppe qu'il faut percer à jour et révéler dans toute sa netteté, comme l'image d'une épreuve photographique.

De Laprade dit encore :

« Le douloureux aspect d'une société qui se déchire a pour effet ordinaire d'incliner les âmes vers la contemplation de la nature. Plus d'une fois déjà, la poésie pastorale a été le refuge des littératures vieillies, comme la campagne est l'asile des ambitions déçues et des cœurs blessés. La Révolution est pour beaucoup dans le réveil, en

France, du sentiment poétique de la nature. Elle y a contribué par les plus minces changements de mœurs et par les plus amples bouleversements d'idées. Elle a causé un déplacement universel, des milliers de grandes et petites émigrations. En voyageant du château à la chaumière, de la montagne à la vallée, aussi bien que d'un empire à l'autre, soldats et proscrits, paysans et bourgeois devenus propriétaires, ont été forcés de regarder et de voir autre chose que des maisons et des villes.

« L'imagination française, circonscrite sur l'ancienne monarchie dans les jardins de Versailles et *dans les prés fleuris qu'arrose la Seine*, s'est répandue, avec les soldats républicains et les exilés gentilshommes, des bords du Nil à ceux du Meschacebé, des steppes neigeuses de la Russie aux rochers calcinés de l'Espagne. L'esprit et les yeux se sont accoutumés à voir, à redouter, à admirer autre chose que l'homme et ses œuvres. Dans l'intérieur même de la France, les chemins plus nombreux et plus sûrs ont conduit fréquemment les citadins jusqu'aux récréations et aux études rustiques. Un auditoire s'est ainsi formé peu à peu pour les poètes qui revenaient chargés des harmonies du désert. Chacun d'ailleurs avait au fond de l'âme des mélancolies muettes, pareilles à celles qui s'exprimaient sur la lyre. Quel Français n'avait vu un peu de ses affections, de ses croyances et de son propre sang disparaître sous les ruines? Le besoin de se rattacher à quelque chose d'éternel, de contempler la jeunesse et la vie toujours renaissantes, d'oublier les ruines devant les arbres et les fleurs qui les ont si vite recouvertes, poussait les imaginations vers le monde extérieur avec une ardeur plus vive et plus vraie que n'avaient pu le faire les déclamations de Rousseau.

« Un monde moral tout nouveau, inouï, qu'il est impossible de déchiffrer, et de mesurer pleinement, commence d'ailleurs avec la Révolution et la démocratie. Nous n'avons à l'apprécier ici que dans ce qu'il apportait au sentiment poétique. Déjà, pendant le XVIIIe siècle, les nouvelles tendances de l'esprit s'étaient manifestées par une ardente curiosité des lois physiques et par la création de toutes les sciences de la nature. Ces études devaient bientôt témoigner de leur prépondérance et de leur popularité croissante, en retenant pour elles seules ce nom par excellence : *la Science.* »

La science se compose de faits observés, de lois qui les régissent et d'hypothèses qui les expliquent et les coordonnent.

Le poète qui aura trouvé le plus grand nombre d'hypothèses vraisemblables se rattachant au plus grand nombre de faits ou de

séries de faits qui se confondent sera le poète attendu par la science nouvelle, s'il sait les traduire en un langage vrai, lumineux et coloré. Nous ne voulons pas dire que cela soit facile, ni à la portée de tous, mais nous disons que cela est possible à un esprit vigoureux. A de longues distances, les hypothèses se condensent et s'affirment; il y faut donc à la fois l'homme de génie et le moment scientifique.

Nous devons y toucher.

CHAPITRE III

L'ART FRANÇAIS CLASSIQUE

L'Architecture en France.

L'architecture s'est transformée sous Henri IV et Louis XIII.

Elle est caractérisée par des assises de pierre mariées avec de la brique et par des proportions qui veulent exprimer la force plutôt que la grâce, d'une simplicité ferme et de bon goût. « La rougeur de la brique, dit Sauval, la blancheur de la pierre et la noirceur de l'ardoise faisaient une nuance de couleur si agréable qu'on s'en servait dans ce temps-là dans tous les grands palais; et l'on ne s'est avisé que cette variété les rendait semblables à des châteaux de cartes que depuis que les maisons bourgeoises ont été bâties de cette manière ».

Il y a à cela une raison d'ordre supérieur, c'est que la brique est une matière facile à travailler, à mouler et à poser, et que son alternance avec la pierre, mêlée et agrémentée de parties en terre cuite, ou carreaux et pièces de faïences vernissées, en augmente le charme et l'effet. L'ancien château de Madrid, près Paris, en était une application des plus élégantes et des plus agréables.

Cette recherche des effets pittoresques se retrouve dans les châteaux de Fontainebleau, de Saint-Germain et dans une foule d'hôtels et d'habitations particulières. La place Royale, à Paris, élevée sur l'emplacement de l'ancien hôtel des Tournelles où Henri II était mort et que Catherine de Médicis avait fait démolir, donne très bien l'idée de ce style. Les galeries symétriques ouvertes au rez-de-chaussée pour la circulation publique, les pavillons symétriques et couverts d'immenses toitures aiguës, et, par-dessus tout, l'emploi simultané de la pierre et de la brique, donnent à cette place une physionomie particulière, qui caractérise bien l'architecture du temps. La pompe et l'ordonnance. Dans l'art tout se tient.

Un autre caractère des monuments élevés dans cette période est

l'emploi des bossages dont nous trouvons un exemple dans le palais du Luxembourg. Le bossage donne à l'ensemble de l'édifice un cachet particulier qui lui ajoute de la fermeté, et qui, en certains points, surtout dans les rez-de-chaussée, en accuse les saillies, refends et points d'appui; c'est donc encore une donnée logique de la construction. Une recherche de la solidité dans la réalité.

Après cette période, l'art classique, renouvelé de Vitruve, s'impose de plus en plus; les constructions ordonnées par les pères jésuites s'en approprient spécialement l'emploi. Ce ne sont plus qu'ordres superposés de la base au faîte de l'édifice et successivement les pastiches des monuments grecs et romains deviennent la loi primordiale en tous genres.

Paris, Rome, Londres, Berlin ne se permettent plus d'édifices officiels qu'ils ne soient doriques, ioniques et corinthiens, à moins qu'ils ne soient le tout ensemble, c'est-à-dire ni français, ni romains, ni anglais, ni allemands; illogiques surtout par la superposition des ordres que les Grecs n'auraient pas permise.

Cette architecture pesante, compassée, qui s'est implantée sur le sol français à partir du siècle de Louis XIV, a voulu redresser la nature, la façonner et la réduire à la taille des œuvres du temps. La plantation des parcs et jardins paye son tribut à ce besoin de rectitude et de symétrie. Les arbres sont droits et corrects, les plantes alignées et cerclées; les eaux sèches et droites quand elles ne sont pas assujetties à des caprices hydrauliques, dans des bassins ornés de figures et de sujets mythologiques. Quelle que soit la beauté de cette magnifique ordonnance, elle ne vaut pas les ressources de la nature. C'est là ce que je voulais seulement indiquer.

Sculpture.

L'effort artistique de la Renaissance française se résume en Jean Goujon, sculpteur et architecte, marquant bien l'esprit de transition, de progrès du moyen âge à l'époque moderne.

Pierre Puget le continue.

Aussi au Louvre, une des salles porte-t-elle le nom de Puget comme d'autres salles celui de Jean Goujon et de nos plus grands sculpteurs français.

Le *Milon de Crotone*, dévoré par un lion, ajoute à ces qualités de musculature, de force et d'allure, une haute expression de douleur et d'énergie vaincue.

La violence de l'attaque, la cambrure et la voracité du lion dont tous les membres sont contournés par l'effort de la lutte, sont vraiment remarquables et pleins de furie. L'homme cède sous l'étreinte et reste en arrêt par l'horreur de cette morsure.

L'*Alexandre* et *Diogène* est un haut relief d'une intensité rare.

Le groupe de *Persée délivrant Andromède* est d'un mouvement irrésistible et d'une habileté consommée dans l'étreinte ou mieux dans *l'enveloppement* par lequel Persée saisit Andromède. Il y a entre les deux sujets un élan prodigieux accentué dans l'œuvre entière; Persée s'avançant pour détacher les chaines avec une prestesse avide; Andromède se repliant sur son sauveur et échappant à ses liens pour se laisser entraîner loin du lieu de son supplice.

La force et le mouvement, le feu, la vérité, l'expression réaliste enfin sont donc les qualités maîtresses du Puget.

Nous lui devons ainsi leur apparition dans la sculpture française.

A partir de Puget, on retrouve l'influence des cours et le goût mondain qui s'attache à certaines œuvres, soit en vue d'une flatteuse adulation, soit en mémoire d'un fait historique se rapportant alors, ou à la royauté ou à des portraits fort remarquables nous donnant sur les personnages de l'époque des renseignements les plus précieux; toutefois, les *Chevaux de Marly*, par G. Coustou, répondent seuls à l'allure franche et réaliste que comporte ce sujet.

Voilà pour le dix-huitième siècle.

Le dix-neuvième siècle s'ouvre par des œuvres remarquables, certainement, parmi lesquelles on peut citer en première ligne dans le sentiment réaliste et naturaliste, telles que le *Jeune pêcheur napolitain dansant la Tarentelle*, de Duret.

Le *Spartacus*, de Foyatier, fier et superbe dans son mouvement d'indignation virile et de dernière protestation avant la lutte suprême pour l'indépendance.

Un *Jaguar dévorant un lion*, de Barye; un autre groupe de même allure aux Tuileries.

Le *Philopœmen*, de David d'Angers, rappelant la force et l'allure martiale des belles statues antiques, avec quelque chose de farouche, qui était la note du temps.

D'autres œuvres de David d'Angers, telles que l'*Enfant à la grappe*, *Barra*, la *Jeune grecque épelant le nom de Botzaris*, prouvent qu'il sut

allier la grâce à la vigueur et joindre l'étude de la nature à celle des grands modèles antiques, donner au marbre le mouvement et la pensée qu'il inspire à ses nombreux élèves.

Rude sait donner à un ouvrage l'accord entre l'idée forte, accusée, prédominante et l'interprétation exacte et serrée de la nature.

Mercure rattachant sa talonnière est d'une grande hardiesse, d'un élan invincible dans un vol audacieux.

Le *jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue* est une composition charmante pleine de brillante jeunesse.

La distinction et la simplicité des formes de cet enfant, la grâce avec laquelle il porte son bonnet et son petit scapulaire qui fixe le caractère, le pays ; la naïveté de la figure, le modèle admirable du torse et des bras, un sourire si franc qu'il provoque celui du spectateur, en forment un ensemble séduisant et complet.

Avec Rude, l'art national est entré dans la voie large, réelle et populaire.

Le patriotisme y déborde.

Sa *Jeanne d'Arc* se transforme en héroïne sous l'énergie de sa touche ; l'humble bergère, revêtue du corselet, écoute d'une oreille attentive les voix célestes qui lui annoncent sa mission terminée par son supplice.

L'accent de vérité, la noblesse du caractère se dévoilent dans la grande figure de *Godefroy Cavaignac* couché sur son tombeau, la main sur sa plume et son épée.

C'est à l'Arc de Triomphe de l'Étoile qu'il faut contempler Rude dans son immortel chef-d'œuvre, le *Départ pour la guerre ;* il lui donne bien l'accent du triomphe et la force d'une œuvre patriotique, plus symbolique qu'agressive.

Cette œuvre, comme la *Marseillaise*, dans son sublime élan, marque une époque, un point culminant ; aussi est-ce dans une autre voie que pensent à s'engager l'élite de nos artistes contemporains.

Peinture.

Je ne puis aborder un sujet plus sympathique, mais en même temps le sentiment national se récrie à cette pensée que l'influence étrangère a longtemps servi de règle aux appréciations plus ou moins contestées des qualités de l'art français.

Le chef de l'École française, Nicolas Poussin, devait les révéler complètement.

Pourtant ici devrait se placer un homme qui dans notre sujet doit tenir une place à part, un artiste hors de page, qui n'a pas eu plus de descendants que d'ancètres. Le Lorrain Jacques Callot (1592-1635) est un génie remarquable, original ; le peintre des *Gueux,* des *Bohémiens*, du *Diable*, des *Misères*, celles de la guerre et autres.

Il suivit une troupe de saltimbanques pour chercher, à travers champs, la pure fantaisie.

N'avait-il pas, d'ailleurs, sous les yeux ces capitaines râpés, mendiant une aumône ou flairant un repas aux cuisines des cardinaux, vrai gibier de records et d'huissiers, se redressant au moindre choc comme de fiers *hidalgos* revenus des guerres espagnoles?

Des œuvres de telle sorte, *sui generis*, ne peuvent se décrire. Il faut les voir et s'en étonner.

J'ai sous les yeux l'eau-forte *Un campement de bohémiens*, et l'on ne peut se rendre compte du charme de l'impression que peuvent produire des éléments d'une vie accentuée, absolument réalistes et hétérogènes ; on ne sait ce qui vous frappe le plus, de la réalité mise à nu, ou du sentiment de tristesse vague qui vous prend à envisager sous un jour plaisant la bizarrerie et l'étrangeté de certains types, vrais pourtant, mais vivant en dehors du milieu social.

Pour en revenir à Nicolas Poussin, les procédés complexes des Carrache, les tentatives incomplètes du Dominiquin, la contemplation des chefs-d'œuvre italiens, ont appelé son attention sur ce besoin d'harmonie qui règne en toutes ses œuvres et qu'il a porté au plus haut dégré dans cette page sublime et sombre de l'*Hyver* qui est la représentation symbolique du déluge comme dans cette œuvre sincère et charmante, *l'Arcadie;* double expression des ressorts de la nature extérieure et humaine.

On peut l'étudier pleinement à Paris, en ses différents modes : religieux, mythologique ou allégorique, historique, œuvre considérable par elle-même.

Enfin dans le paysage qui s'y rattache le plus souvent.

Quatre de ses représentations bibliques, faites comme pendants et devenues célèbres, devaient s'appeler *le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver.*

Le Printemps, c'est *Adam et Ève dans le paradis terrestre,* avant leur chute. Grand paysage dont Adam et Ève font le seul sujet, encore heureux sous l'œil du Créateur ; ce paysage d'une nature assez abrupte a pourtant un charme naturel et clairement défini. Au fond une partie montagneuse marque sans doute la limite permise. Une eau limpide est au second plan formant un lac calme et tranquille. Enfin, en premier plan, sous une arborescence touffue et fleurie, Adam et Ève convoitent la pomme qu'Ève finira bien par ramasser, y mordre, et l'offrir à Adam, sans le secours du serpent. Le ciel ouvert, où plane le Créateur, éclaire toute la composition d'une teinte générale adoucie d'où se détachent seulement quelques touffes d'arbres, leurs fruits et les fleurs.

L'Été, c'est *Ruth et Noémie.* Le champ du vieux Booz est largement ouvert à la moisson qui sera considérable. La pauvre fille n'a pas hésité à en glaner quelques épis. Prise en faute Ruth se jette aux pieds du vieillard et implore son pardon. Le cœur de Booz y répond par le mariage. Cette promesse et cette scène s'accomplissent par un temps chargé d'orage. Des moissonneurs sont occupés à leurs travaux, d'autres se reposent en se désaltérant. Une lourde chaleur pèse en effet sur le champ de la moisson, les blés sont enveloppés dans cette chaude atmosphère, et tous, le paysage comme les personnages, sont largement éclairés par les éclaircis d'un soleil caché par de gros nuages.

L'automne, c'est *le retour des envoyés à la terre promise,* lorsqu'ils rapportent de Chanaan une grappe de raisin miraculeuse que deux hommes peuvent à peine porter sur leurs épaules ; le paysage est bien celui qui conviendrait aux vendanges réelles et agrestes, avec colline au fond et parties boisées, aux premiers plans arbres et rochers séparés par une eau profonde.

L'Hyver, le Déluge. C'est bien la véritable scène de désolation d'un cataclysme épouvantable. L'eau a tout envahi, à part quelques rochers abrupts. L'orage est continu, dans un ciel noir et nébuleux. L'eau se joint aux nuages dans une brume épaisse qui laisse à peine apercevoir le disque mourant d'une lune assombrie. L'éclair seul, long et terrible, déchire la nue dans son éclat sinistre et brisé, formant un sillon lumineux qui est la seule éclaircie du tableau. Quelques humains isolés luttent seuls contre le torrent dévastateur. Au centre deux hommes sont suspendus à une barque échouée contre une pointe de rocher. Celui qui élève les mains au ciel, en signe de prière, est retenu par son compagnon qui voudrait atteindre comme lui le sommet de la barque redressée; un troisième s'y accroche et se trouve

brisé entre la barque et le rocher. Un peu plus loin, à la chute même de la cataracte des eaux en furie, un malheureux est précipité dans le gouffre béant.

Plus bas, un cavalier, qui a dû à sa monture quelque temps d'arrêt contre une mort certaine, voit sombrer le cheval, sa dernière espérance, et s'élève à force de reins jusque sur la tête de l'animal. Un autre, sur une planche, tente en vain d'aborder au rivage.

Enfin, dernier épisode saisissant, une barque, que ses patrons ont conduite au terme de leurs vœux, porte encore une femme tenant en ses bras tendus un petit enfant que le père attend avec angoisse sur l'arête d'un roc escarpé où il a pu prendre pied. La vieille mère, à l'arrière, fait force de bras pour maintenir à l'aide d'un croc la barque contre le rocher ; un malheureux s'y cramponne comme dernière chance de salut.

La brume seule et l'éclair répandent quelque lueur sur la sombre et lugubre étendue du tableau ; l'éclair seul peut faire briller l'homme en prière, le cavalier en demi-teinte, la mère, l'enfant et le père en détresse. Il n'est point jusqu'aux pointes des rochers et aux feuilles des arbres qui ne scintillent sous la même lumière.

Telle est l'œuvre qui porte l'école française et la réputation de son chef, le Poussin, à la hauteur des plus grandes œuvres modernes. L'art y est tout entier, et l'art de ce chef-d'œuvre est un art réaliste.

On pourrait même dire que, dans ce tableau, le Poussin s'est élevé jusqu'au sentiment de la nature.

Dans ses paysages, en général, le Poussin a su retrouver l'empreinte des campagnes de la France du Nord, quand il n'est pas reporté sur ces vues splendides du paysage italien qu'il a sous les yeux.

Il se préoccupe avant tout de la beauté du site, de la grandeur et de la variété des plans, de la combinaison des contours, de la recherche du style.

Il l'a poussé à la perfection du sens idéal dans les *Bergers d'Arcadie*. C'est une pastorale émue présentant l'image du bonheur sur la terre. Un tombeau découvert entre les fleurs rappelle à ces bergers heureux, au jeune pâtre et à son amante que le bonheur et la vie sont de courte durée : *Et in Arcadia ego*.

Ici la pensée plane au-dessus de l'œuvre et l'émotion commu-

niquée au spectateur le transporte au delà du monde réel, dans les profondeurs de l'infini.

Il a rendu sensibles le mouvement, le relief, l'expression propre résultant d'une situation donnée, la juste observation des moyens de la nature, toutes les qualités qui ont fait la force de l'art français, prouvant ainsi sa virtualité et sa puissance de transformation possible par le sentiment de la nature.

L'art complémentaire de la peinture d'histoire, le paysage eut en même temps un illustre représentant, à titre égal. Français comme Poussin, juste et fidèle compagnon de sa vie comme de sa gloire, Claude Lorrain lui ressembla par l'opiniâtreté au travail, par la puissance de l'application, bien qu'il sût à peine lire, mais absolument élevé, dans son genre, par la profondeur de la pensée et la justesse de l'observation. Comme Poussin également, il fit ses études en Italie et y séjourna longtemps.

Pour la plupart de ses tableaux que nous trouvons au Louvre, l'objet du cadre mythologique ou historique est plutôt un motif de son genre privilégié, le paysage, qu'une scène expressive ou narrative comme le sont toujours les œuvres du Poussin.

Le *Passage du gué* est célèbre entre tous. Ici tout est à son point. Il n'y a pas de paysage qui contienne en un cadre unique plus de poésie unie à plus de vérité, et qui ait une plus grande éloquence de tous les effets de la nature.

A l'horizon infini se développe la haute mer et une pointe de rochers vaporeux. La mer est dominée par les tours imposantes et pittoresques de quelque ancien château seigneurial. La grève s'unit aux premiers plans par les mille sinuosités d'une rivière tortueuse offrant un gué propice au passage d'un troupeau de bœufs. Cette animation d'un troupeau complet, des bergers qui les conduisent, de personnages devisant à l'ombre de belles souches d'arbres. Les ruines romaines d'un côté, les hautes tiges de l'autre, l'éclatant effet de soleil du fond, forment un spectacle d'ensemble d'une contrée riche, heureuse et splendide en toutes ses faces. C'est l'idéal du Paysage.

La variété des tons, la couleur générale de cette superbe page est (ou plutôt a été avant ses retouches) un enchantement de tonalité savante.

Toute l'œuvre de Claude Lorrain n'est pas réunie au Louvre;

partout, en Angleterre, en Espagne, en Russie, on conserve de ses précieux tableaux d'une valeur considérable. Partout on admire ses qualités supérieures à rendre l'éclat du ciel, les profondeurs et la transparence de la mer, la savante dégradation des lignes et des plans, l'heureux contraste des ombres et des clairs, l'étonnante perspective aérienne, les charmes de la terre, la majesté de l'ensemble et le choix des détails, qui, lors même qu'ils ne sont pas de sa main, ajoutent au tableau une animation, une vie étincelante de scènes enchanteresses. « Claude Lorrain, écrit Gœthe, connaissait le monde réel à fond jusque dans le moindre détail, et il s'en servait comme moyen pour exprimer celui que renfermait sa belle âme. »

Aussi, tandis que le Poussin donnait aux représentations des scènes historiques ou bibliques une vie plus en rapport avec l'ensemble des actes et mobiles humains, Claude Lorrain donnait à la représentation de la nature extérieure une vérité, une fermeté qui annonçait la maturité d'une exécution juste, large et lumineuse.

Cette interprétation est bien en rapport avec la grandeur des sujets traités comme paysages, avec la beauté des sites et la largeur des étendues de mer, de terre et de ciel; mais les personnages y sont jetés pour y remplir un sujet, un rôle mythologique ou historique, ou anecdotique quelconque. Ces personnages font si peu corps avec le tableau que l'on assure qu'ils n'étaient pas de Lorrain, et l'on cite les peintres qui les ont faits avec un talent parfait.

Quant au sentiment de la nature, à la communication intime qui s'établit entre le paysage et les acteurs qu'il comporte, elle n'existe pas encore au même point que chez le Poussin, et n'est que présentée par le grand paysagiste français de cette époque, comme par le grand peintre.

A chaque époque se rattache un pas fait en avant.

L'interprétation de la nature témoigne déjà de l'observation exacte, d'une sensibilité fine et d'une vive admiration ressentie devant un spectacle si grand et si varié; mais le sentiment de la nature témoigne avant tout de l'âme d'un poète et de la puissance d'esprit nécessaire pour rattacher ce magnifique tableau à la vaste conception divine qui a présidé à sa création, qui a su en concentrer les éléments dans une harmonie profonde, l'expression de l'air ambiant et la magie des effets de mer et de soleil.

Poussin et Claude Lorrain caractérisent une époque. Le sens

droit du penseur, la sérénité de l'observation de la nature et la fermeté du caractère.

Quelques peintres moins célèbres ont au Louvre une ample exposition.

Parmi eux, nous citerons Sébastien Bourdon et surtout Guillaume Courtois.

Une *Halte de bohémiens*, du premier, Bourdon, est un petit tableau très expressif; deux groupes y sont formés, l'un de paysans, l'autre de bohémiens, surveillés sans doute par le lieutenant du roi; cela est bien accentué, chaudement et vigoureusement peint.

Les *Mendiants*, peu différents, mais dans une posture plus humble.

Courtois. *Attaque d'un pont.*

C'est une belle mêlée; l'attaque est vigoureuse et bien dirigée par un brillant état-major, et par groupes bien accusés, dans une action pleine d'entrain et de *furia* (la furia française). Les assaillants s'avancent péniblement mais sûrement; le pont est envahi et les feux et la fumée du combat bien rendus. La couleur en est vive, ressortant par points lumineux, dans le genre de Salvator Rosa.

Il est un ami de Poussin et de Claude; comme eux, Français de naissance et Italien de goût, que l'on ne saurait oublier. C'est celui qu'on nomme Moïse Valentin, et dont le vrai nom est Valentin de Boullongue (1600-1634). Émule de Ribera, vainqueur de Manfredi, dans l'imitation du sombre et bouillant Caravage, Valentin est sorti tout à fait de la tradition française et ne se rattache que par la naissance à l'école de son pays.

A côté de ses deux amis, il représente la note aiguë, une sorte de romantisme ou de réalisme anticipé.

De même que Caravage, Valentin prend ses sujets et surtout le caractère de ses personnages dans un monde qu'il nous est difficile de qualifier, parce que cette qualification *d'interlope*, la seule que nous pouvons trouver, ne rend pas notre pensée, ou ne la rend que très imparfaitement, tant il sait donner à ce monde et à ses sujets une énergie singulière et à ses œuvres de précieuses qualités d'exécution.

Son foyer d'action, son centre de production est bien ce *Cabaret* avec ses personnages qu'il remet en scène dans des situations variées, mais souvent semblables.

Ses *Deux Concerts* ne diffèrent pas sensiblement et ont de plus une grande analogie avec celui de son modèle Caravage.

C'est encore l'expression vive et bien sentie, dans sa réalité un peu vulgaire, de la musique, sur un monde bizarre mais passionné de son art.

La femme à son clavecin, les musiciens à leur jeu, les enfants et derniers assistants à leur chant; ils ont bien la note vraie, réaliste même, avec une certaine puissance d'action qui a certainement sa valeur.

Avec cet artiste nous pouvons nous élever successivement jusqu'au tragique et même jusqu'à un certain idéal qui lui appartient en propre.

Le *Denier de César*. Rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu, est fortement traduit sur sa toile.

La *Bonne Aventure* est bien le même sujet, traité par Caravage, mais nous préférons beaucoup celui de notre artiste. Cette fois la bohémienne, l'Italienne du faubourg Transtevère n'a pas la même face de mégère et est entourée d'assistants au moins intéressants. Un enfant écoute la révélation de la destinée avec une grande crédulité. Le gaillard, qui la consulte, est bien le *bravo* qui fera son chemin *per fas et nefas;* la musicienne qui est en arrière se chargera bien de le distraire au besoin, et le vieux mendiant assis à côté sait de quoi il retourne. Tout cela est bien italien, entaché de l'esprit de superstition populaire. Ces types se recontrent partout, et surtout à Paris, dans l'aspect de ces familles ambulantes que nous croisons journellement.

L'*Innocence de Suzanne* se révèle d'elle-même par la vue de sa tête énergique et expressive, en face de la brutalité et de l'audace immodérée des deux vieillards; les enfants, en dessous d'eux, seraient prêts à témoigner sincèrement du flagrant délit par leur candide figure.

Quant au *Jugement de Salomon*, la scène est réellement tragique et du plus vigoureux accent. L'enfant décédé est étendu sur une marche du trône; la femme coupable se défend péniblement. L'énergie de la défense avec laquelle l'autre femme protège son enfant des mains du bourreau est d'un effet saisissant. Salomon domine la scène avec une dignité superbe et impartiale. Ce qu'il y a de vigueur dans les membres suppliants de la femme et dans la résistance du bourreau, de torpeur chez l'un, de mort certaine chez l'autre enfant, est difficile

à exprimer. Les autres personnages, bien à leur rôle et à leur importance, emplissent cette scène de vie et d'action.

En résumé, Valentin est un peintre réaliste avec tendance au naturalisme.

Au réalisme des villes se joint le réalisme et naturalisme des campagnes.

Ce n'est plus la fougue qui domine dans les tableaux des frères Lenain, c'est un sentiment beaucoup plus réaliste, quelquefois même un peu vulgaire, mais que nous ne pouvons pourtant méconnaître au point de vue des réalités de la vie agreste et des besoins répétés du travail journalier.

Le *Repas rustique* est la vie et la simplicité rustiques; la tonalité, un peu grise, en est rehaussée par la franchise de la composition.

Les têtes de paysans sont détachées, modelées et frappées au coin de la vérité; les enfants sont bien traités et d'une juvénilité souriante qui ne manque pas de charme en regard de ses simples ouvriers, songeant, pliés sous le poids du labeur quotidien, fumant, soupant et buvant.

Les vêtements, sauf celui de la femme, sont uniformes, mais ils sont vrais et propres. L'effet général de simplicité sans apprêt est donc atteint.

Le *Maréchal ferrant*. Ici c'est le travail de l'atelier, le travail en pleine activité, le forgeron à son feu, la femme en attente du gain de la journée. Les enfants à leur place au foyer et le grand-père en arrêt également avec la bonhomie du vieillard paysan. La chaude atmosphère et la lueur active de la forge animent toute la scène d'intérieur de tons chauds et vifs qui sont bien l'image du travail.

Ces scènes d'intérieur ou de vie extérieure, à la campagne, sans autre particularité qu'un réalisme paisible ont une allure modeste et franche qui tranche sensiblement sur les compositions trop vastes que nous verrons se développer bientôt au détriment du sentiment vrai des réalités humaines; l'essai est encore timide; mais d'un autre côté, il a quelque chose de sain de la vie des champs.

Les frères Lenain ont suivi la trace flamande, sous la réserve de la vigueur du coloris.

Il n'en est pas de même de Lesueur. Croyez bien que dans une histoire de l'Art il ne serait pas permis de l'oublier, qu'il faudrait lui donner place parmi les meilleurs. Son *Histoire de saint Bruno*, œuvre magistrale mérite une place dans le couvent qui serait créé sous cette invocation, comme les peintures des *Muses et de l'Amour* devraient être le plus bel ornement de l'hôtel de Thorigny. Chaque chose à sa place.

Ces deux séries de panneaux superbes, j'en conviens, sont bien, l'une et l'autre, une véritable *Illustration* supérieure, l'une des livres saints, l'autre du livre de l'amour.

Elles suivent la voie tracée par nos poètes du grand siècle, et par Fénelon dans ses œuvres profanes, le *Télémaque* notamment ; elles ont un même caractère.

Je ne saurais en dire davantage, sinon que la transition entre les peintres précédents et ceux du règne de Louis XIV s'accuse en général par une sorte d'affaiblissement du sentiment personnel qui se fond dans une préoccupation d'adulation exclusive, pernicieuse pour le développement de l'art en l'absorbant dans une subordination qui en diminue l'essence et la portée.

Pour Charles Lebrun, ce n'est plus l'influeuce italienne, ce n'est plus l'esprit national, libre et fort qui domine ; c'est la faveur du grand roi qui l'élevait au sommet de la souveraineté dans les arts, dont il était l'incarnation.

Quinault a dit :

Au siècle de Louis, l'heureux sort te fit naître ;
Il lui fallait un peintre, il te fallait un maître.

La poésie s'était pliée au goût du maître ; la peinture s'y pliait aussi dans la personne de Lebrun ; mais il ne retrouva pas l'élan fascinateur du peintre de la grand'mère du roi, Marie de Médicis.

La peinture officielle ne s'impose pas, et le style ne se forme ni d'apparat, ni de la recherche, ni des pompes augustes.

Il y a certainement un grand talent prodigué dans toute l'œuvre de Lebrun ; il sait dessiner et peindre avec facilité, accentuer les mouvements des groupes et des grandes masses, mais ses tableaux me semblent perdre de leur valeur à être développés sur de grandes toiles. L'art grand n'est pas le grand art.

Tous ces tableaux, de proportions gigantesques, portaient l'empreinte d'une volonté supérieure présidant à leur composition. Quant à la *Madeleine repentante*, c'était certainement une flatterie de courtisan à l'adresse du souverain et de ses pénitences.

Quoi qu'il en soit, cette Madeleine (Mlle de la Vallière) a réellement une grande distinction, une certaine chaleur d'âme empreinte sur son visage et sur toute sa personne, une belle allure en même temps qu'un coloris fortement distribué et bien localisé; mais c'est aussi la représentation cherchée d'un drame en action, pouvant faire une superbe image de galerie, une gravure splendide, à la fois religieuse vis-à-vis du monde de la cour, et sympathique à tous.

Il en est de même des sujets absolument disproportionnés des immenses *machines* pour galeries, de l'*Histoire d'Alexandre* : Le *Passage du Granique*, la *Bataille d'Arbelles*, la *Famille de Darius prisonnière*, la *Défaite de Porus*, et l'*Alexandre à Babylone*.

On ne peut refuser à ces toiles un mouvement accentué, bien caractérisé par la mêlée des soldats, de leurs chevaux et de tous les accessoires, exprimant avec conscience et talent les types des deux nations, Macédoniens et Perses, un élan bien accusé de la *furia francese*, les efforts des cavaliers pour résister au fleuve, l'impétuosité de l'attaque et l'héroïsme d'Alexandre qui est la note dominante de ces sujets allusifs.

L'effet en est souvent poussé fort loin: saisissant dans la *Défaite de Porus*, par le spectacle des horreurs de la guerre augmenté par la vue des éléphants écrasant tout sur leur passage ; grandiose et imposant dans l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, par l'aspect général des galeries et des palais de cette ville superbe.

C'est le Réalisme des grandeurs et vanités humaines.

Jouvenet suit l'effet théâtral, le *mode* de décoration qu'il a recueillis chez Lebrun.

Dans le grand salon, nous apercevons en effet une *Descente de Croix* d'une belle ordonnance, mais le Christ manque de caractère et de lumière, en sorte que les accessoires, tels bien traités qu'ils soient pour le reste, emportent le principal. J'ai dit déjà qu'après Rubens, nous ne trouvons plus rien à ajouter sur ce sujet.

Les *Vendeurs chassés du Temple* offrent certainement une action d'un grand mouvement et des qualités de coloris, notamment dans l'exécution ferme de la bergère entraînant son enfant et son troupeau

au dehors du temple purifié par Jésus-Christ. Toutefois, il faut bien se demander pourquoi ce luxe de bétail affluant en un temple (même juif)? Cela amène une certaine confusion dans une peinture trop grande, qui a certainement de la valeur, et même de grandes et belles lignes, des groupes bien étudiés, mais que nous ne pouvons caractériser encore que comme *grandes machines* théâtrales et emphatiques, sombres quelquefois, qui sont à la peinture ce que la décoration est au théâtre sérieux et vrai — une superfétation.

Pour ses autres toiles, nous ne pouvons que reproduire une impression identique absolument, dans des termes semblables également.

Je leur préfère une œuvre de plus petite dimension, le *Maître autel;* réduit à ces proportions, ce tableau a un accent de vérité qui en fait une œuvre juste et bien observée.

Excellent aussi le portrait de *Fagon*, médecin du roi. Tête originale, historique et fort bien exprimée par le peintre.

La moisson pour le réalisme devient dès lors assez maigre.

Fatigué que nous sommes des pompeuses ambitions et des directions outrecuidantes, nous sommes heureux de pouvoir nous reposer un instant sur un artiste, pieux gardien du culte du beau, Jean-Baptiste Santerre (1650-1717).

Son œuvre est malheureusement trop restreinte, ayant toujours été mis à l'écart. Nous n'avons au Louvre, de lui, qu'une figure et un portrait.

Suzanne au bain. Il y a dans cette figure une grâce de lignes, une élégance de maintien que nous n'avons trouvées nulle part ailleurs au même degré. Suzanne, dans son retrait, a un charme incomparable. La lumière caresse en douces et pénétrantes effluves ce beau corps dont la tête est ravissante. Les vieillards, derrière le pilastre, sont intentionnellement relégués dans l'ombre du tableau.

Il y a une grande élégance également et quelque chose de sémillant dans sa *Vénitienne.*

La faveur royale et publique, toujours attachée aux riches simulacres, passe dès lors aux portraitistes :

Mignard, Largillier, Rigaud.

Je ne puis passer au Louvre devant le portrait du Grand Roi, sans

être vraiment surpris du sens caché sous cette solennelle représentation royale.

Louis XIV déjà mûr, en habits royaux et manteau d'une splendeur étincelante, se livre à l'admiration publique.

Il se livre, c'est le mot, car une flatterie de l'artiste, Rigaud, une souplesse de talent, lui ont fait relever les plis du manteau, de manière à dégager les formes du Grand Roi, qui se dresse et se dessine ainsi lui-même dans la majesté de ses insignes et tout l'éclat de la royauté.

Tous les autres portraits sont certainement intéressants, mais pâlissent au lieu de rougir devant celui-là.

Le portrait, en général, se détache par sa vérité, par sa réalité même, du tableau d'histoire et du tableau de genre.

La vue d'un portrait est agréable et utile, par tous les points de contact qu'un personnage ainsi représenté a conservé dans l'histoire par ses vertus, son héroïsme, son dévouement et son exemple. Homme de génie, savant ou artiste, il nous révèle le secret de son inspiration, de ses aptitudes, et le mobile de ses efforts. La grâce et la beauté sont une autre expression de sa puissance lorsqu'il se rattache à une personne, belle, jolie, gracieuse, noble ou aimable, exerçant autour d'elle toutes les attractions d'une influence heureuse. Quant aux particularités du costume, de la toilette, de la coiffure, des parures, des étoffes, de la mode, des attitudes, elles sont un objet d'étude pour l'observateur, comme le style, la manière, la touche de l'artiste, en même temps que le caractère du modèle, avec le détail, la nuance et l'accent des physionomies, dans leur infinie variété, sont une source de jouissance pour l'esprit et l'intelligence.

La vie se transmet ainsi sous le rapport familial et sous celui de la perpétuité, comme un symbole éloquent de la perpétuité des souvenirs.

Les physionomies se modèlent sur les mœurs du jour et les deux siècles eux-mêmes, le XVIIe et le XVIIIe, se modèlent sur le caractère des trois Louis, XIII, XIV et XV. Louis XV en est le diminutif, je dirais presque le pastel. Au point de vue du portrait, comme de la statuaire, les lignes dans la première époque sont mâles, un peu raides quelquefois ; le costume des hommes offre un contraste frappant avec la richesse efféminée des Valois, sous Henri III notamment. Les ajustements des femmes, leur coiffure altèrent moins les contours du corps que les manches gigantesques et les immenses collerettes des Médicis.

Dans la deuxième époque, ces lignes sont sveltes et fines ; une

certaine majesté d'allure, dans une pimpante et galante désinvolture.

Dans la troisième époque, ces lignes sont fuyantes et ondulées, d'une grâce un peu molle; quelque chose d'altier sous une pointe moqueuse et affinée.

Au point de la figure même, l'expression des premières est noble et fière; celles du dernier règne, bellâtres, sémillantes, affectées, lorsqu'elles ne sont pas abandonnées.

La coiffure est lourde dans les deux derniers cas, mais audacieusement relevée pour la dernière mode.

Le costume enfin, élégant et fastueux sous le Grand Roi, se dessine avec mignardise et s'efféмine sous le règne du roi galant [1].

Nous sommes loin des superbes statures, de la fermeté, des épouses et matrones grecques et romaines, dont le costume, renouvelé sous le Directoire et le premier Empire, prêtait alors à rire par son extrême simplicité qui n'était pas exempte de prétention et de coquetterie d'un autre âge.

D'ailleurs il faut laisser le costume moderne absolument en dehors du sentiment artistique.

Je ne m'occuperai pas du genre galant et pastoral mais qui s'éloigne trop de ce sujet pour que nous puissions nous y arrêter.

Je n'entreprendrai pas de nier ni même de discuter le charme qui peut résulter de la vue de ces peintures, de leur gracieux agencement dans le corps même des panneaux décoratifs, de leur harmonieuse appropriation à telle partie d'un château ou de toute autre habitation, de leur facile adaptation à telle ou telle pièce désignée dont elle rehausse l'ordonnance, les ameublements et coquettes intentions; que ce soit une destination mondaine ou frivole [2]. salon, boudoir ou alcôve; tandis que pour les salles à manger, les œuvres de Chardin seraient mieux appliquées.

Il s'agit ici d'une question de style, de mœurs, et aussi d'une véritable tendance dans les arts, qui s'altèrent en s'écartant de la vérité.

Watteau, Fragonard, Van Loo laissent du moins échapper quel-

1. Le pastel est la dernière expression du portrait du temps, par le badinage du crayon et la familiarité calculée, comme par le moelleux de la touche.

2. Pour bien juger de l'effet décoratif de cette peinture, il faut voir aux *Archives nationales* les dessus de porte de Natoire et Boucher, et surtout les jolies peintures des *Amours de Psyché*, du grand salon de Soubise.

ques critiques épisodiques, détails de mœurs et images du temps.

La décoration d'intérieur se poursuit en France dans le sens réaliste et naturaliste par les peintures de Chardin, de Desportes et d'Oudry.

Le naturalisme de ces derniers est un naturalisme officiel, puisqu'ils sont tour à tour historiographes des chasses de Louis XV.

Chardin, lui, traduit la *nature morte* après la nature vivante et animée de ces festoyantes galeries.

Une nature morte elle-même, par le groupement, par l'arrangement des objets, peut laisser apercevoir une intention, un motif quelconque, point qui caractérise un moment de l'existence, une habitude journalière et qui, par conséquent, dise quelque chose à l'esprit.

Chardin s'est montré très supérieur en ce sens de l'imitation de la nature sous un certain jour qui plaît à tout observateur de la vérité, dans un aspect réel, en y ajoutant un certain charme d'application à ces objets d'usage utile ou élégant.

Porcelaines, vases de toutes sortes, fruits, verreries et corbeilles; traduits avec une précision et un éclat, un miroitement qui séduisent l'œil et provoquent le toucher.

Il faut faire rentrer ce genre *mort* dans la généralité des œuvres d'adaptation à une place déterminée : buffet, armoires et salles de toutes sortes, soit, en résumé, à la décoration intérieure.

Nous rendons pleine justice cependant à la justesse d'arrangement, aux ingénieuses dispositions qui, chez Chardin surtout, consistent dans le choix des objets inertes, mais des plus agréables à la vue. En résumé, fleurs et fruits, porcelaines et cristaux. Soit, en revenant à la décoration *d'intérieur :*

Fadeur et Galanterie d'un côté ;

Sens du goût et *trompe-l'œil* de l'autre;

Appétits sensuels des deux parts.

On comprend donc les efforts tentés depuis pour sortir du genre purement décoratif et sensitif.

Joseph Vernet s'y prête déjà merveilleusement par ses *Marines,* où il montre bien que c'est par amour pour elles qu'il s'est fait peintre de la mer.

Echo affaibli de Claude Lorrain. Il en a du moins la conscience, dans la vérité de l'expression et l'exactitude des aspects de son modèle, la *Mer*, au midi et au nord, de jour et de nuit, du matin et du soir, avec le soleil et la lune, le brouillard et l'incendie, la pluie et le beau temps, le calme et la tempête.

Réalités visibles, mobiles et changeantes, comme la nature et l'impression elle-même.

Bien que Greuze (1725-1805) ne fût point de l'Académie des beaux-arts, parce qu'il ne fut point peintre d'histoire, nous le reconnaissons bien pour nôtre, comme Français et peintre d'un genre qui nous touche et nous émeut. Son genre est bien le sien propre et doit conserver son nom. Il le prit dans l'école littéraire contemporaine, qui prêchait le retour à la nature.

Il resta constamment fidèle, malgré ses chagrins domestiques, au culte de la famille qu'il vit peut-être un peu trop à travers un prisme flatteur, en prenant ses personnages près de la terre, à la campagne, où le naturel est moins effacé que sous le vernis uniforme des villes, en traitant des scènes villageoises, naïves et touchantes.

Nous sommes porté vers le peintre par une réelle sympathie, que nous ne nous défendons pas d'attribuer à un sentiment intime.

Nous pouvons le voir au Louvre et le suivre en ses études.

Quelques têtes de jeune fille et de jeune femme nous initieront à sa manière, à sa peinture et à la forme naturelle de son talent.

Une première étude de *jeune fille*, dans sa naïveté, sa grâce et sa toute jeunesse. Les joues sont fraîches et roses, les épaules sous le fichu simple, fines et modestes.

Une *autre jeune fille*, plus près de la nubilité, exubérante de vie, animée et comme étonnée de son besoin d'action.

Une *jeune femme*, jolie tête, fine et attentive ; le sein s'échappe furtivement de son fin et blanc corsage. La couleur est suave et douce sur l'un et l'autre.

Ces trois degrés de la jeunesse sont bien exprimés.

La *Cruche cassée* est encore la figure d'une enfant confinant à la jeunesse active ; elle est d'une naïveté, d'une fraîcheur et d'une candeur toute juvéniles, laissant apercevoir au corsage entr'ouvert la rose et le sein virginal. Le coloris général en est aussi fin et aussi tendre que l'on puisse imaginer ; c'est bien celui de la fleur du printemps.

La touche en est délicate comme celle de toutes ses œuvres; si délicate qu'elle affecte peut-être une tonalité trop éteinte.

Quant à ses œuvres principales, je ne veux pas décrire ce que tout le monde connaît, soit par le souvenir, la gravure, ou le sujet de ces tableaux.

L'*Accordée de village* est une œuvre riante et brillante, où s'expriment simplement les sentiments tendres de la jeunesse: la sensibilité et l'amour des grands parents. Fraîcheur et naïveté de la fiancée, bonheur et loyauté de l'époux choisi; la collection et la futilité des apprêts du mariage projeté.

Quelques-unes des figures et des attitudes se retrouveront dans les œuvres subséquentes, où est encore mélangée sa *Fricassée d'enfants*.

C'est le chant d'espérance avant les cris du désespoir.

Quant à la *Malédiction* et *au Fils puni*, ce qu'il faut dire, c'est que tout est bien à sa place et en situation:

La gradation des âges bien observée, celle des couleurs, vive, douce et pénétrante, selon les groupes, sujet et mouvement de l'ensemble. Nous préférons peut-être le second de ces tableaux, parce que pour être moins dramatique, la scène n'en est pas moins attendrissante, et dans la note vraie de la douleur et d'un deuil profonds.

Son *portrait* nous trace une belle et bonne tête d'artiste, âgé déjà; le visage est bien éclairé par la lumière autant que par la bonhomie. Il y a en lui quelque chose de candide et de franc, très respectable chez un vieillard.

Tout cela était un premier pas fait dans la recherche de la vérité méconnue.

En réagissant contre le genre Pompadour, Greuze essayait de mettre d'accord son art bien français avec les lettres et la philosophie de son temps.

David, son neveu, a tout sacrifié à l'érudition, s'éloignant du réalisme pour rejeter l'école française dans une voie rétrospective dont elle n'est pas encore tout à fait sortie.

Chez lui, l'expression vraie, le sentiment naturel et profond sont rejetés comme des accessoires; les effets à l'état de composition tragique sont, je dirais, presque traduits en vers de tragédie.

Et pourtant il était doué de qualités supérieures qu'il a trop

sacrifiées à la reconstitution historique d'après ses *auteurs* grecs et latins. Tradition d'école.

Quoi qu'il en soit, le *Serment des Horaces* est certainement une belle œuvre traduisant bien Corneille. Comme les Sabins de Brutus traduisent Tite-Live, Léonidas, l'histoire grecque.

C'est de l'érudition.

(On dirait aujourd'hui de la pose).

Le *Serment du Jeu de paume*, seulement ébauché, donnait, à cette première époque de la Révolution, une fierté et une énergie qui rappelle les années et les belles illusions de la jeunesse.

La *Mort de Marat*, frappé par Charlotte Corday, est également une œuvre saisissante, prise au feu de l'action révolutionnaire, déjà engagée dans une voie funeste.

En résumé, l'art, renouvelé par David avec d'éminentes qualités, est un art ou système *architectural* de grande composition, introduit par lui dans le moins architectural des beaux-arts, la peinture[1].

La transition s'accuse pourtant après lui. Ses élèves étant mis hors de page.

Girodet, Gros et Gérard la remettent sur pied. Gros même, sur le pied de guerre, dans l'œuvre des batailles, Aboukir, Eylau. Quant à Prudhon, il semblerait la ramener au temps des Léonard et Corrège, avec des qualités bien françaises, délicates, fines et aimables.

A une époque où la faveur était recherchée comme l'accessoire obligé du talent, Prudhon sut être original et indépendant, il exprimait le naturel et l'élégance, trop rarement accouplés, et marquait ainsi une phase nouvelle dans la peinture française.

Sigalon et Léopold Robert, tout élégants qu'ils soient, cèdent le pas au Maître.

La personnalité de Ingres accuse la fin d'une génération de peintres vénérés et vénérables, dont l'œuvre est trop développée pour trouver place ici.

Cette personnalité d'Ingres se résume dans des œuvres qui sont pour lui des limites de la jeunesse et de la vieillesse.

Le *Sphinx* est l'énigme de sa destinée d'artiste.

1. Thorwalsen, Flaxmann, Cornélius et David ont accusé cette tendance, simultanément.

La *Source* est une délicieuse figure de jeune fille, pudique en sa timidité.

La tête en est suave et fine, fraîche et pure, et ses yeux ont des lueurs d'aurore ; un vague sourire, indécis entre le rêve et la vie, éclaire d'un reflet de perles sa lèvre ingénue ; sa gracieuse chevelure se perd dans le feuillage couronnant le sommet du rocher. C'est dans la tête que se concentre toute la vie, le corps émergeant discrètement de l'anfractuosité du roc limpide comme l'eau où elle baigne ses pieds. Quelque chose dans la fermeté et la pureté des lignes qui accuse le portrait pris sur le vif de la nature. Tout le mouvement en est légèrement incliné, les bras et les hanches concourant à l'objet principal qui est le doux *susurrement* de l'onde qui s'épanche de l'urne consacrée.

Cette œuvre a été le *Chant du cygne* pour Ingres. Après lui, le charme était rompu. Ailleurs il est officiel, trop magistral.

En face d'Ingres et de la grande école classique, s'est élevée l'école romantique d'abord, transformée bientôt en école réaliste ; réaliste pour quelques-uns, naturaliste pour plusieurs, en conservant pour cette dernière expression son ampleur et sa complexité, qu'il ne dépend pas de nous de lui enlever.

Cette école, à notre sentiment, date de Géricault.

D'abord simple peintre de chevaux, marchant sur les traces de Carle Vernet, il marque sa carrière par des œuvres de mode différent, qui en retracent le commencement et la fin.

Ses deux premières œuvres dénotent déjà une audace incroyable et une énergie peu commune.

Le *Chasseur de la Garde*, lancé au galop sur une pente ardue pour se mêler au feu de l'action qui l'enserre, indique l'élan de l'attaque, l'enivrement de la victoire.

Le *Cuirassier blessé*, au contraire, à pied près de son cheval qui se cabre, seul dans la campagne déserte, le corps faible et l'âme abattue, cherchant en vain du regard dans un ciel orageux quelque rayon d'espérance, indique les souffrances de la retraite et la douleur des revers.

Ces deux tableaux se complètent l'un l'autre; la pensée se reporte de l'un à l'autre comme un grand enseignement et une pensée profonde.

Le faire en lui-même en est grandement hardi et vigoureux.

Quant au *Radeau de la Méduse*, c'est une grande page lugubre, réaliste et sublimement horrible.

Le radeau, chargé de morts et de mourants, remplit à peu près toute la toile, en sorte que la mer se voit à peine par delà ses bords. et que l'action reste bien limitée à son horreur tragique, et qu'on perd ainsi le sentiment d'une infinie solitude. Tout est donc ramené par le peintre au sujet lui-même, sujet réel, puisqu'il a existé ; l'angoisse des derniers combats, des coups de mer, la poignante et atroce suggestion de la soif et de la faim.

Toutefois son œuvre s'éclaire d'une dernière et prochaine espérance : une voile qui apparaît à l'horizon.

La peinture en est sombre et lugubre comme le sujet lui-même, et cependant ce fond du ciel qui s'éclaircit d'un effet de lumière très vigoureux, ces teintes plus vives, plus accentuées du centre du tableau, en font ressortir tous les hideux détails, relevés pourtant par une suprême tension de tous en vue du salut.

C'est donc une œuvre dramatique, par son sujet même ; décorative, par la seule préoccupation d'un talent qui précipite son pas vers le but final.

Réaliste au plus haut degré.

Le *Radeau de la Méduse* offre une parenté intellectuelle avec la plupart des grandes œuvres qui vont suivre ; c'est à son exemple que les artistes, dits de 1830, sont redevables d'une part de leur renommée, car « il leur a enseigné le mépris de la convention triomphante, l'amour d'une peinture émue et l'audace d'accomplir la révolution intellectuelle qui devait jeter un si grand éclat sur notre siècle... »

« Eugène Delacroix fut l'héritier direct de Géricault. » (A. Wolff. *la Capitale de l'Art.*)

Avant d'aborder le XIXe siècle, voyons d'un seul coup d'œil, quel a été le chemin déjà parcouru.

Notre point de départ pour la société moderne est l'idéalisation sanctionnée par le Christianisme.

Les poésies primitives exaltent le patriotisme ; les arts s'en inspirent, se résumant dans l'art italien et dans l'art gothique.

Plus tard, les revendications sociales, la libre disposition des biens de la terre, des dons de l'industrie et des facultés humaines, s'affirment en proportion des connaissances acquises; mais la loi morale prime le réalisme comme l'idée prime le fait.

A la suite des agitations locales et des luttes nationales, la poésie devient le chant, simple ou voilé, naïf ou troublé, des joies et des peines du cœur humain.

Les lois du travail se formulent par le droit des communes, comme les lois de la pensée se fixent par les docteurs et les érudits du moyen âge.

La Renaissance est l'épanouissement de ces recherches du travail et de la pensée.

En même temps les formes nouvelles surgissent de toutes parts.

En Angleterre, Schakespeare scrute les plus profonds replis de l'âme humaine, en exaltant dans la poésie la plus vive les exemples de la sanction morale.

Une sombre énergie distingue aussi le théâtre et l'art espagnols.

Le théâtre français, moins brillant peut-être, est plus soucieux des règles du goût et de la bienséance. Il exprime également toutes les nuances des sentiments de patriotisme, d'ardeur valeureuse et d'amour purifié. Le Cid en désigne le sommet.

Vérité et variété des caractères et situations dans Molière.

Ces diverses manifestations se répercutent dans l'art français, comme les tableaux de la nature dans l'art étranger, celui des Pays-Bas en première ligne, et en partage avec Claude Lorrain.

Enfin, les vastes conceptions des grands philosophes de tous pays, résumées par l'*Expérience* de Bacon, la *Méthode* de Descartes, donnent l'essor aux idées nouvelles.

En France, tout concourt à ce double but : la souveraineté de la nation, l'affranchissement de la pensée, qui aboutissent à la révolution dans l'ordre des faits, à l'évolution dans l'ordre des idées.

En effet, par le bienfait des progrès scientifiques, une ère nouvelle s'offre au monde moderne. L'évolution lente des lois humaines et universelles affecte le principe même des notions générales sur la constitution des mondes; cette évolution propose à la pensée une formule résultant des lois immanentes de la nature, qui, réglée par la toute-puissante conception de Dieu, étend à l'infini la perspective des aspirations humaines. Ce sont ces aspirations dont la poésie doit

s'emparer sous cette triple acception de la vérité scientifique, du sentiment, et de l'idéal.

Je ne puis en tracer que les premiers linéaments. A d'autres il appartiendra de les saisir, de les comprendre et de les réaliser sous leurs faces diverses, depuis la simple énonciation des vertus privées, jusqu'à l'aspect grandiose de la morale universelle.

LIVRE TROISIÈME

XIXe SIÈCLE

POÉSIE — ARTS

CHAPITRE PREMIER

ROMANTISME, RÉALISME, AU COMMENCEMENT DU SIÈCLE

Le XIXe siècle n'a pas encore accompli son évolution complète permettant de jeter sur lui un coup d'œil d'ensemble, susceptible de rapporter à un objet unique le caractère ressortissant à son œuvre politique et artistique.

Les éléments politiques et sociaux s'y confondent avec trop de réalité présente pour que l'on puisse en porter un jugement impartial et sans appel.

Il n'en subsiste pas moins, dans l'esprit de chacun, des appréciations plus ou moins fondées. qui ont besoin de se baser sur la consécration d'une phase séculaire pour en exprimer à la fois les tendances générales et l'esprit synthétique.

Diverses périodes subdivisent la direction de ces éléments dans des sens trop divers pour qu'il puisse résulter aujourd'hui une formule unique de cet examen anxieux, et à ces diverses périodes correspond un mouvement parallèle de la Poésie et des Arts.

Des essais heureux ont été accomplis, des tentatives de renouveau

ont obtenu le succès, et un débordement de zèle a souvent paru tout compromettre.

Je veux suivre dans ce dédale une trace, simplement, sans prétendre en quoi que ce soit découvrir des régions inexplorées.

Les genres d'ailleurs sont confondus et le domaine de la poésie et des arts a pu agrandir le champ des conceptions nouvelles. Ce n'est plus pour telle ou telle classe, privilégiée ou non, que l'on doit travailler. La liberté d'écrire ou de penser est pleine et entière, les règles antiques ont disparu dans le flot des idées nouvelles.

Il faut toucher la fibre populaire, s'adresser à toutes les classes, aux nouvelles couches comme aux anciennes, rejeter les théories décevantes et proclamer les vrais principes. Le poète et l'artiste sont des *initiateurs* et non pas des flatteurs.

La liberté et la nature doivent être désormais l'objectif des générations nouvelles.

Dans ces œuvres de tout genre, on ne peut pas établir de classement autre que le classement naturel de la Poésie et de l'Art, que cette double inspiration idéale de la Nature et de la Fiction, prises dans leur acception la plus large.

Dans la Poésie :

Alfred de Musset représente la forme et la couleur, l'amour, la verve de l'ironie, sans grimaces, et l'inassouvissement des désirs, sans frein, sous des croyances voilées d'où se dégage toujours un retour à la raison droite et aimable.

Lamartine représente surtout la contemplation de la nature ; le chant et l'image.

Victor Hugo symbolise le lyrisme éblouissant, profond et débordant.

L'effort poétique et artistique du siècle s'est, selon nous, trop longtemps résumé dans un mot, le *Romantisme*.

Romantisme est un nom de guerre du commencement du siècle, comme *Naturalisme* est celui d'aujourd'hui. « Il se disait des écrivains qui s'affranchissaient des règles de composition et de style établis par les auteurs classiques. » (E. Littré.)

D'où les *classiques* et *romantiques* de la Restauration et de 1830.

Le romantisme était encore la prétention d'un retour à l'art ; à l'*art pour l'art*, comme disaient ses adeptes ; ou mieux encore, à la vérité et à la nature.

Ce qui reste des œuvres de cette époque est le besoin du progrès dans la pensée, dans la science et dans les arts. Quelques noms en vedette rendent ce progrès plus sensible.

De Musset, Lamartine, Hugo. J'y reviendrai encore.

Delacroix, Millet, Rousseau et Corot ; pour ne citer que les plus grands.

Ils formeront les jalons de cette revue à vol d'oiseau, passée en toute sincérité et liberté d'action, comme période d'épanouissement, d'attente et de foi scientifique.

Le réalisme de Musset consiste dans la peinture des entraînements de la jeunesse.

Rolla, les *Contes d'Espagne et dItalie*, les *Nuits*, *Namouna*, etc.

> J'aime, voilà le mot, que la nature entière
> Crie au vent qui l'emporte, à l'oiseau qui le suit.

Les désenchantements insensés :

> Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse !

Si l'ivresse n'est pas une consolation, l'amour peut en être une.

Mais l'amour aussi a ses déceptions cruelles.

La Coupe et les lèvres.

Les *Vœux stériles.*

Les *Illusions perdues.*

> Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.

Ce qui ne l'empêche pas de jeter un cri de réprobation ironique contre l'indifférence somnolente de dégoût contre les basses et viles actions.

> Il n'est que trop facile, à qui sait regarder,
> De comprendre pourquoi tout est malade en France :
> Le mal des gens d'esprit, c'est leur indifférence ;
> Celui des gens de cœur, leur inutilité.

Et cependant toutes les nobles pensées, toutes les hautes aspirations le hantaient :

Malgré moi l'infini me tourmente.

Ailleurs aussi, l'esprit rasséréné, il écrit l'*Épître à Lamartine*, l'*Espoir en Dieu*.

Nature d'élite, mais enfant gâté par le siècle à son aurore.

Le moins crédule enfant de ce siècle sans foi.

Cette foi, Lamartine la porte dans ses œuvres.

Chez Lamartine tout est harmonie : harmonie du vers, harmonie de la pensée, harmonie de sentiments, pour atteindre aux *Harmonies de la nature*.

Cette harmonie de la nature nous lui savons un gré infini de l'avoir définie, ressentie, exprimée plus que tout autre poète avant lui ; d'avoir évoqué l'expression *naturaliste*.

De ce sommet rien n'a pu le faire déchoir.

Ce qui est beau et vivant, chez le poète, c'est toujours l'élan lyrique. Il y demeure fidèle, malgré les troubles profonds de la cité et des nations.

Le genre purement descriptif quel que soit l'éclat des couleurs dont il brille, ne peut se mêler à la pensée que s'il porte en lui-même l'empreinte du sentiment de la nature étendu au delà des limites du cadre qui l'enserre.

Lamartine a su donner à ce genre l'extension qui en proclame la vie. Cela dans une expression radieuse qui en fait l'objectif des générations nouvelles.

Il faudrait transcrire ici tout le *Chant des Laboureurs*, du poème de *Jocelyn*, pour bien saisir comment Lamartine sait exprimer en un langage sublime la profondeur et la variété de ses inspirations.

Une alternance du mètre dans la versification est une beauté de plus pour ce superbe morceau ; elle établit une sorte de parallélisme entre la forme naturelle purement descriptive et la pensée plus lyrique ou épisodique de l'œuvre elle-même.

Les mots ont une étrange destinée. Appliquer aujourd'hui à l'œuvre de Lamartine l'appellation de *Naturalisme* est le mettre sur une plate-forme qu'il eût odieusement repoussée.

Nous nous en servirons pourtant et, en cela, nous ne faisons que

suivre l'exemple de V. de Laprade, qui a fait de cette question de la nature son domaine personnel.

Naturalisme de Lamartine, *Romantisme* de Hugo, il n'y a là, pour l'un comme pour l'autre, qu'un don précieux, un génie particulier, qui leur fait exprimer, d'une manière vive et puissante, un des aspects ou même plusieurs aspects de nature différente.

Hugo, lui, a tous les aspects.

Sa force est précisément dans cette multiplicité heureuse, dans cette universalité féconde des dons et sources naturels ; sa faiblesse, quand elle se révèle, est précisément l'exagération de cette expansion naturelle qui lui fait donner un relief trop vigoureux à quelques-unes des expressions passionnelles de son brillant esprit, de manière à infirmer quelquefois l'expression plus simple de la vraisemblance et même du bon sens.

Ce sont là des éléments bien prosaïques, il est vrai, mais le réalisme impose comme condition une parfaite pondération, au risque de planer dans des espaces trop élargis où se fait la viduité des sentiments terrestres, où se consomme la perte du vrai, dans les plus hautes conceptions, où l'antithèse remplace la raison.

C'est certainement l'écueil de la grande poésie ; l'idéal se transforme, se charge, et les contemplations trop prolongées peuvent conduire à la nébulosité.

Mais ce qui rattache Hugo à l'esprit du siècle, ce qui en a fait la grandeur de chef d'école, c'est sa largeur d'esprit, son rayonnement sur toutes choses.

Pour le siècle aussi, Victor Hugo est un centre que l'on ne pourrait abstraire sans déroger au siècle lui-même.

Il en saisit toutes les aspirations et les a souvent révélées jusqu'à sa mort qui est une apothéose.

Il a été le phare de trois périodes successives.

La *Légende des siècles* est le prologue du grand poème que la science promet aux générations futures et qui doit relier l'homme du XIXe siècle aux siècles à venir.

Suivons après lui les autres épaves du siècle.

Et d'abord A. de Vigny, qui peut nous servir de transition.

A cette époque on écrivait surtout pour un cercle d'élite qui n'est pas encore le grand public, et qui avait une complaisance assurée pour tout ce qui respirait l'élégance et la noblesse. Et il se produisait ce fait étrange que la noblesse patronnait alors l'effort romantique lorsque la Révolution se montrait opposée aux néophytes de la littérature de combat. — Singulier renversement des rôles.

De Vigny a été l'un de ses adeptes dans la voie romantique. Mais que reste-t-il aujourd'hui du romantisme ? De grandes œuvres évidemment, mais aucune qui fasse *école.*

Ce qu'il en reste c'est le besoin d'avancer encore dans la voie du progrès de la pensée, dans la science et dans les arts.

Les grands noms subsistent au contraire dans une supériorité incontestée.

Pour en revenir à A. de Vigny, je dois citer cette pièce fort belle, évidemment.

La sensibilité exaltée, le débordement d'amour sincère en face de la duplicité de certaines femmes, sont pour le poète une douloureuse déception qui le porte à l'accablement du malheur ou à la colère de l'amour trompé.

LE MALHEUR

Suivi du suicide impie,
A travers les pâles cités
Le malheur rôde, il nous épie,
Près de nos seuils épouvantés.
Alors il demande sa proie ;
La jeunesse, au sein de la joie,
S'entend, soupire et se flétrit;
Comme au temps où la feuille tombe,
Le vieillard descend dans la tombe,
Privé du feu qui le nourrit.

Où fuir? Sur le seuil de ma porte
Le Malheur, un jour s'est assis ;
Et depuis ce jour, je l'emporte
A travers mes jours obscurcis.
Au soleil et dans les ténèbres,
En tous lieux ses ailes funèbres
Me couvrent comme un noir manteau ;
De mes douleurs ses bras avides
M'enlacent; et ses mains livides
Sur mon cœur tiennent le couteau.

J'ai jeté ma vie aux délices
Je souris à la volupté ;
Et les insensés, mes complices
Admirent ma félicité.
Moi-même, crédule à ma joie
J'enivre mon cœur, je me noie
Aux torrents d'un riant orgueil,
Mais le malheur devant ma face
A passé ; le rire s'efface,
Et mon front a repris son deuil.

En vain je redemande aux fêtes
Leurs premiers éblouissements,
De mon cœur les molles défaites
Et les vagues enchantements :
Le spectre se mêle à la danse ;
Retombant avec la cadence,
Il tache le sol de ses pleurs
Et de mes yeux, trompant l'attente,
Passe sa tête dégoûtante
Parmi les fronts ornés de fleurs.

Il me parle dans le silence,
Et mes nuits entendent sa voix :
Dans les arbres il se balance
Quand je cherche la paix des bois,
Près de mon oreille il soupire ;
On dirait qu'un mortel expire.
Mon cœur se serre épouvanté.
Vers les astres mon cœur se lève,
Mais il y voit pendre le glaive
De l'antique Fatalité.

Sur mes mains ma tête penchée
Croit trouver l'innocent sommeil,
Mais, hélas! elle m'est cachée,
Sa fleur au calice vermeil.
Pour toujours elle m'est ravie,
La douce absence de la vie ;
Ce bain qui rafraîchit les jours,
Cette mort de l'âme affligée,
Chaque nuit à tous partagée,
Le sommeil m'a fui pour toujours.

Ah! puisqu'une éternelle veille
Brûle mes yeux toujours ouverts,
Viens, ô Gloire! ai-je dit, réveille
Ma sombre vie au bruit des vers ;
Fais qu'au moins mon pied périssable

Laisse une empreinte sur le sable.
La Gloire a dit : « Fils de douleur,
Où veux-tu que je te conduise?
Tremble; si je t'immortalise
J'immortalise le malheur. »

Malheur! oh ! quel jour favorable
De ta rage sera vainqueur?
Quelle main forte et secourable
Pourra t'arracher de mon cœur?
Et dans cette fournaise ardente,
Pour moi noblement imprudente,
N'hésitant pas à se plonger,
Osera chercher dans la flamme,
Avec force y saisir mon âme
Et l'emporter loin du danger?

Écrit en 1820.

Des chefs d'école et des maîtres, il convient de passer au groupe de travailleurs plus modestes, phalange martiale, ayant apporté chacun leur pierre d'attente ou de liaison ; ayant donné par conséquent un gage certain de sentiment vrai, troublant, ou profond.

C'est ce que j'appellerai la première *poussée* du siècle.

Tout le monde d'ailleurs connaît ou relit la plupart de ces œuvres et je ne puis pas faire, ici, office de répétiteur.

L'impression soudaine, le cri d'un peuple sortant à peine des luttes intérieures, c'est là le grand mobile, le point d'exclamation de Barbier.

Lui, comme Béranger, représentent une heure de la vie nationale, heure de victoire pour une opposition libérale longtemps contenue, rompant ses digues et se faisant justice sur le pavé des barricades de 1830.

Il exprime le réalisme de la guerre fratricide, si largement peinte par Victor Hugo à une autre époque néfaste de notre histoire.

Une révolution se fait rarement au profit du peuple qui y laisse sa verdeur et son sang.

Elle profite aux ambitieux, elle élève les impatients, elle se fixe en de nouveaux abus et devient ainsi un éternel recommencement que le pays ne peut indéfiniment subir, car les appétits grandissent avec l'attente, et ils sont souvent pressants.

La *Curée*, le *Lion*, la *Popularité*, l'*Idole*, etc.

En 1830, la *Curée* était déjà en situation.

I

Ah! lorsqu'un lourd sommeil chauffait les grandes dalles
Des ponts et de nos quais déserts,
Que les cloches hurlaient, que la grêle des balles
Sifflait et pleuvait dans les airs;
Que dans Paris entier, comme la mer qui monte,
Le peuple soulevé grondait
Et qu'au lugubre accent des vieux canons de fonte
La *Marseillaise* répondait,
Certe, on ne voyait pas, comme au jour où nous sommes,
Tant d'uniformes à la fois;
C'était sous des haillons que battaient des cœurs d'hommes
C'étaient alors de sales doigts
Qui chargeaient les mousquets et renvoyaient la foudre;
C'était la bouche aux viles jurons
Qui mâchait la cartouche, et qui, noire de poudre,
Criait aux citoyens : Mourons!

II

Quant à tous ces beaux fils aux tricolores flammes
Au beau linge, au frac élégant,
Ces hommes en corset, ces visages de femmes
Héros du boulevard du Gand
Que faisaient-ils, tandis qu'à travers la mitraille,
Et sous le sabre détesté,
La grande populace et la sainte canaille
Se ruaient à l'immortalité?
Tandis que tout Paris se jonchait de merveilles
Ces messieurs tremblaient dans leur peau,
Pâles, suant la peur, et, la main aux oreilles,
Accroupis derriere un rideau.

III

C'est que la Liberté n'est pas une comtesse
Du noble faubourg Saint-Germain,
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse,
Qui met du blanc et du carmin;
C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
A la voix rauque, aux durs appas,
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,
Agile et marchant à grands pas,
Se plaît aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées,
Aux longs roulements des tambours,
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
Des cloches et des canons sourds;
Qui ne prend ses amours que dans la populace;

Qui ne prête son large flanc
Qu'à des gens forts comme elle, et qui veut qu'on l'embrasse
Avec des bras rouges de sang.

IV

C'est la vierge fougueuse, enfant de la Bastille,
Qui jadis, lorsqu'elle apparut
Avec son air hardi, ses allures de fille,
Cinq ans mit tout le peuple en rut ;
Qui, plus tard, entonnant une marche guerrière,
Lasse de ses premiers amants,
Jeta là son bonnet, et devint vivandière
D'un capitaine de vingt ans :
C'est une femme, enfin, qui toujours belle et nue,
Avec l'écharpe aux trois couleurs,
Dans nos murs mitraillés tout à coup reparue,
Vient de sécher nos yeux en pleurs
De remettre en trois jours une haute couronne
Aux mains des Français soulevés,
D'écraser une armée et de broyer un trône
Avec quelques tas de pavés.

V

Mais, ô honte ! Paris, si beau dans sa colère ;
Paris, si plein de majesté
Dans ce jour de tempête où le vent populaire
Déracina la royauté,
Paris si magnifique avec ses funérailles,
Ses debris d'hommes, ses tombeaux,
Ses chemins dépavés et ses pans de murailles
Troués comme de vieux drapeaux ;
Paris, cette cité de lauriers toute ceinte,
Dont le monde entier est jaloux,
Que les peuples émus appellent tous la sainte,
Et qu'ils ne nomment qu'à genoux ;
Paris n'est maintenant qu'une sentine impure,
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courants de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux ;
Un taudis regorgeant des faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salons,
Qui vont de porte en porte, et d'étage en étage,
Gueusant quelques bouts de galons ;
Une halle cynique aux clameurs insolentes
Où chacun cherche à déchirer,
Un misérable coin de guenilles sanglantes
Du pouvoir qui vient d'expirer.

VI

Ainsi qu'en désertant sa bauge solitaire,
Le sanglier, frappé de mort,
Est là tout palpitant, étendu sur la terre
Et sous le soleil qui le mord,
Lorsque, blanchi de bave et la langue tirée
Ne bougeant plus en ses liens,
Il meurt, et que la trompe a sonné la curée
A toute la meute des chiens,
Toute la meute, alors, comme une vague immense,
Bondit; alors chaque mâtin
Hurle en signe de joie, et prépare d'avance
Ses larges crocs pour le festin;
Et puis vient la cohue, et les abois féroces
Roulent de vallons en vallons;
Chiens courants et limiers, et dogues et molosses
Tout s'élance, et tout crie : Allons!
Que le sanglier tombe et roule sur l'arène,
Allons! allons! les chiens sont rois!
Le cadavre est à nous; payons-nous notre peine,
Nos coups de dents et nos abois.
Allons, nous n'avons plus de valet qui nous fouaille
Et qui se pende à notre cou :
Du sang chaud, de la chair, allons, faisons ripaille
Et gorgeons-nous tout notre soûl!
Et, tous, comme ouvriers que l'on met à la tâche,
Fouillent ses flancs à plein museau,
Et de l'ongle et des dents travaillent sans relâche,
Car chacun en veut un morceau;
Car il faut au chenil que chacun d'eux revienne
Avec un os demi-rongé
Et que, trouvant au seuil son orgueilleuse chienne,
Jalouse et le poil allongé,
Il lui montre sa gueule encore rouge et qui grogne,
Son os dans les dents arrêté,
Et lui crie, en jetant son morceau de charogne :
« Voici ma part de royauté! »

Août 1830.

En 1830, on le voit, le mot cru, l'expression populaire, réaliste, ne font déjà plus peur; ils sont de mise.

Il y a dans Barbier une telle vigueur de touche, un tel accent de l'acte pris sur le fait, qu'il devient presque une divination pour les faits postérieurs; on entend sourdre chez lui l'esprit révolutionnaire, qui se déchaîne plus tard.

L'époque vaut bien qu'on s'y arrête; c'est une date dans notre histoire littéraire et artistique.

Le noble enthousiasme du temps, celui de la liberté, jette un cri différent sur la lyre du *barde breton* A. Brizeux :

Aimons la liberté! c'est le souffle de Dieu,
C'est l'esprit fécondant qui pénètre en tout lieu,
C'est l'éclair dans la nuit; sur l'autel c'est la flamme,
Le verbe inspirateur qui rend la vie à l'âme.
Quand la terre languit dans son aridité
Comme une large pluie alors la liberté
S'épanche, et tous les cœurs à ses fraîches paroles
Tels que les fleurs du ciel entr'ouvrant leurs corolles,
Et le monde a repris sa première splendeur,
Et la nature exhale une suave odeur.

Enfin, Béranger, le chansonnier, a étudié le peuple; il le dit : « Il était peuple lui-même *ainsi que ses amours.* » « Mes chansons c'est moi. » « Le peuple c'est ma muse. A chaque événement je l'ai étudié avec un soin religieux, et j'ai presque toujours attendu que ses sentiments me parussent en rapport avec mes réflexions pour en faire ma règle de conduite. » Plusieurs de ses chants sont de véritables *odes* pouvant encore, comme les *Enfants de la France*, s'adapter à la situation actuelle.

Paul Déroulède s'en est souvenu.

Je ne m'écarterai pas de mon sujet en évoquant ici quelques-unes de nos gloires nationales et en y réveillant la fibre patriotique qui est certainement la plus digne d'être rappelée.

Révolution et évolution représentent pour moi la même idée sous ses deux faces. La Révolution, fait brutal, inconscient, que l'on ne peut pas toujours invoquer comme précédent moral; l'évolution, fait naturel, contre lequel toutes les résistances sont vaines, quand elles ne sont pas coupables.

A un point de vue plus spécial encore à notre objet, nous citerons encore V. de Laprade.

« Le réalisme est l'extrême conséquence d'une révolution légitime en son principe, qui admet le sentiment du monde extérieur, en partage avec la pure intelligence et le cœur humain dans les conceptions littéraires et dans le style. »

Il se complète par le spectacle de la nature vue sous un angle de plus en plus ouvert. « Cette immense nature, étroite image de l'infinité du Créateur. »

Le sentiment du monde extérieur en partage avec l'intelligence, le cœur humain interrogé dans la poésie, comme dans le style, le spectacle de la nature révélé plus largement dans de larges conceptions; tout cela nous semble ressortir vivement d'un grand nombre de morceaux variés de notre littérature contemporaine en la rattachant surtout à la génération qui nous précède immédiatement; celle par cela même qui nous touche de plus près.

Je me bornerai ici à quelques citations seulement.

Hégésippe Moreau, épuisé par l'indigence, laisse fondre son cœur en une admirable élégie : *La Voulzie :*

Un tout petit ruisseau coulant visible à peine

était son Égérie.

Et l'oracle prospère
A toutes mes douleurs jetait ce mot : Espère
Dieu te rendra ton pain. — Dieu me le doit toujours.

Voilà le cri du cœur désespéré; mais ce n'est pas là toute sa peine :

Le fossoyeur m'a pris et Camille et ma mère.
. . . .
Presque tous maintenant dorment; et dans la vie
Le chemin dont l'épine insulte à mes lambeaux
Comme une voie antique est bordé de tombeaux
Dans le pays des sourds j'ai promené ma lyre.

Mais il pardonne et ne conserve aucun levain de haine contre le milieu qui l'a vu naître, contre la Voulzie qu'il veut revoir encore :

Triste, j'ai tant besoin d'un confident qui m'aime,
Me parle avec douceur et me trompe, qu'avant
De clore au jour mes yeux battus d'un si long vent,
Je veux faire à tes bords un saint pèlerinage,
Revoir tous les buissons si chers à mon jeune âge,
Dormir encore au bruit de tes roseaux chanteurs
Et causer d'avenir avec tes flots menteurs.

L'accent de cette poésie est vrai, la noblesse dans l'infortune est l'apanage, le sceau de la force morale.

Hégésippe Moreau, Gérard de Nerval, pauvres oubliés de la génération qui nous a précédés, aimables et douces victimes de la rêverie nomade et familière !

Théophile Gautier est un hardi ciseleur de vers. Il a tenu le guidon de l'école romantique ; rien n'égale la couleur de son expression, le chatoiement ingénieux de sa pensée, le brillant de ses peintures.

Pendant la tempête est un souffle de fragilité et d'amère ironie.

Les *Matelots* sont un camée enchâssé dans l'or et l'ivoire, et formé de pierres précieuses.

Ce que disent les hirondelles ne peut se répéter qu'à l'air libre qui porte les oiseaux voyageurs.

C'est le jeu des idées serties d'or ou d'argent, mais qui se terniraient dans l'atmosphère ambiante des passions humaines.

Une certaine accuité de réalisme railleur signale la *Comédie de la mort*, rompant une bonne foi avec le *Don Juan*, vieux jeu.

La *Mort d'un Chêne*, de Victor de Laprade, est un petit poème complet ; une sorte de monographie de l'*Arbre*, il est composé dans un sentiment poétique, large et naturaliste, avec une grande vérité de ton et de couleur locale ; la *Forêt*, s'adressant au roi des arbres :

La terre s'enivrait de ta large harmonie ;
Pour parler dans la brise, elle a créé les bois :
Quand elle veut gémir d'une plainte infinie
Des chênes et des pins elle empruntait la voix.

. . . .

Mais n'est-il rien de toi qui subsiste et qui dure ?
Où s'en vont ces esprits d'écorce recouverts ?
Et n'est-il de vivant que l'immense nature,
Une au fond, mais s'ornant de mille aspects divers

. . . .

En moi de la forêt, le calme s'insinue ;
De ses arbres sacrés dans l'ombre enseveli
J'apprends la patience aux hommes inconnue
Et mon cœur apaisé vit d'espoir et d'oubli.

. . . .

Plus loin, s'adressant au poète désolé :

Crains-tu de voir tarir la sève universelle
Parce qu'un arbre est mort et qu'il était géant ?

O poète, âme ardente, en qui l'amour ruisselle
Organe de la vie, as-tu peur du néant ?

. . . .

Ne penche plus ton front sur les choses qui meurent;
Tourne au levant tes yeux, ton cœur à l'avenir.
Les arbres sont tombés, mais les germes demeurent.
Tends sur ceux qui naîtront tes bras pour les bénir.

Poète aux longs regards, vois les races futures.
Vois ces bois merveilleux à l'horizon éclos;
Dans ton sein prophétique écoute les murmures;
Écoute! au lieu d'un bruit de fer et de sanglots,

Sur des coteaux baignés par des clartés sereines,
Où des peuples joyeux semblent se reposer,
Sous les chênes émus, les hêtres et les fresnes
On dirait qu'on entend un immense baiser.

Ce baiser de paix et de foi s'est bien éloigné de nous, mais nous devons toujours y aspirer, sans défaillance.

C'est une autre face de la nature qu'embrasse et révèle Joseph Autran.

La mer et ses périls, la tempête et la vague terrible de l'immensité.

..... Avoir livré bataille à tous les éléments;
Avoir souffert la faim, la soif, tous les tourments
Toutes les lentes agonies
Être mort dans la glace, être mort dans le feu,
Et n'avoir même pas, pour y dormir un peu,
Un sillon de terres bénies.

. . . .

Héroïques soldats dont nul n'a su les noms,
Combien qui sont tombés sous le feu des canons
Pointé par les flottes rivales,
Quand les vaisseaux des rois, trouant leurs flancs d'airain,
Se disputaient entre eux, au champ d'honneur marin,
Le prix des victoires navales!

. . . .

Royaumes de la nuit, que seuls nous connaissons;
Profondeurs où les corps, pénétrés de frissons,
Boivent le froid par tous les pores;
De l'enfer maritime, horribles cavités
Où l'éternel roulis brise nos fronts heurtés
Aux flancs durcis des madrépores.
Là, sur le lit fangeux de ses bas-fonds obscurs,
Les êtres les plus lourds, les plus froids, les plus durs,
Vivent l'universelle vie;

Le stupide corail lui-même vit un peu :
La féconde chaleur du grand foyer de Dieu
A nos membres seule est ravie!

Près de nous, par troupeaux que nul n'a dénombrés,
Passent dragons squameux, phoques, chiens azurés ;
Qui vont partout cherchant leurs proies.
Les morts les plus glacés tressaillent cependant,
Ils revivent d'horreur quand ils sentent la dent
Des milandres et des lamproies

. . . .

Ah! pouvions-nous prévoir, quand nous sommes partis,
Que nous serions, hélas! loin de vous engloutis
Sous l'épais linceul des eaux noires;
Et que les souvenirs que nous avions laissés,
Plus vite que des mots sur le sable tracés,
Seraient rayés de vos mémoires?

. . . .

Voilà certainement un tableau saisissant et horrible, évoquant, le *jour des Morts* justement, la pitié la plus intense et s'inspirant des sentiments les plus compatissants. Nous devons dire pourtant que nous y trouvons plutôt la représentation d'un spectacle émouvant, la recherche du mot hideux, bien qu'approprié, que la compassion aux agonies suprêmes, la chaleur des combats sans fin ni merci dans le cercle de l'humanité.

J'opposerai donc à ce tableau un autre vivant parallèle des luttes incessantes des éléments et du cœur humain.

Il est de Ch. Baudelaire dont

La jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage
Traversé çà et là par de brillants soleils.

Baudelaire est le point de contact entre les écrivains de 1830 et l'école nouvelle dont il est le promoteur.

Charles Baudelaire.

L'HOMME ET LA MER

Homme libre, toujours tu chériras la mer.
La mer est ton miroir, tu contemples ton âme,
Dans le déroulement infini de la lame
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image ;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
Nul homme n'a sondé le fond de tes abîmes;
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes;
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !

Et cependant, voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remord
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, ô frères implacables !

Charles Baudelaire représente malheureusement une école insoumise qui, douée quelquefois de dispositions natives, a cherché dans les fumées alcooliques, dans les excitations nerveuses, les inspirations et l'imagination qui ne peuvent se produire que dans la lucidité d'esprit, le calme et l'indépendance de la pensée et la pureté du sentiment humain. Cette école a trop contribué à la conception du naturalisme moderne pour ne pas être sévèrement jugée et particulièrement stigmatisée.

Nous la retrouverons plus loin.

Si, comme on le dit, tout en France finit par des chansons, je devrais, en terminant, rappeler cette originalité des poètes modernes s'exerçant dans la chanson. Aux refrains du *Caveau*, aux flonflons de Désaugiers, tels que le *Dieu des bonnes gens*, *Mon habit*. Au *Chansonnier* lui-même succèdent *Mimi-Pinson* de Musset, les *Bœufs* de Pierre Dupont et, planant sur le tout, les *Chansons des rues et des bois*, variétés agréables d'un genre souvent badin.

Le réalisme affectant le plus grand nombre des œuvres poétiques modernes se retrouve encore dans la plupart des œuvres dramatiques.

Toutefois, l'objectif du théâtre, les convenances qui doivent être gardées vis-à-vis du public, quelques effets du régime de la censure, ont arrêté davantage les auteurs dramatiques sur la pente dangereuse suivie dans la littérature par quelques personnalités trop buyantes ou trop peu soucieuses du respect des traditions, comme des conditions morales d'une œuvre qui se respecte elle-même.

Je passe donc aux poèmes dramatiques de cette première moitié du siècle.

Poésie dramatique.

Avec le progrès des idées, leur mobilité incessante et prime-sautière, si l'on veut, les genres se sont effacés.

La comédie et le drame n'ont plus de limites précises, leur œuvre ne reconnaît non plus d'autre unité que l'unité d'action, principe universel qui s'applique à tout ouvrage d'art.

A ce point de vue, toute œuvre dramatique, saillante, en prose ou en vers, est une œuvre d'art, par les situations et les caractères qu'elle met en jeu.

Shakespeare a su réunir ces principaux éléments dramatiques et comiques et leur ajouter un sentiment pathétique, une science intime du mouvement et du relief, qui n'ont pas été égalés.

Nous avons eu des pièces brillantes, mais, depuis Molière, nous ne pouvons attribuer à aucune d'elles cette solide perfection qui se sent instinctivement et s'impose d'elle-même.

Nous avons eu des auteurs dramatiques d'une grande valeur, nous trouvons au Théâtre français un répertoire et une interprétation hors ligne, mais là comme ailleurs, nous ne pouvons faire que quelques choix rares ou typiques.

Le réalisme, au théâtre, doit toujours être ménagé. Il faut qu'il soit juste et acceptable, ou bien il retombe dans la grossièreté et le trivial, dans la fange des rues.

Il saute aux yeux, aux oreilles et au cœur ; il excite les larmes, le rire, le trouble et les sens. Vous avez devant vous une foule, une masse à émouvoir, il ne faut pas la froisser, la heurter ou l'épouvanter, elle vous répondrait par des haut-le-cœur ou des vociférations.

Et pourtant les grands mobiles, les fortes passions peuvent y être invoqués, les vices et les ridicules châtiés, les grandes vérités représentées, et cette foule vous répondra par un frémissement qui se répandra de proche en proche en de bruyantes acclamations ou de frénétiques applaudissements.

Le drame procède surtout du spectacle des faits, du heurt des idées, de la lutte des passions.

Ce qui le constitue comme genre, c'est le tableau des efforts énergiques de la personnalité humaine, soit qu'elle prenne corps à corps les obstacles qui s'opposent au développement de son activité, soit qu'elle suscite la passion elle-même en face des prescriptions de la liberté morale, du devoir, du dévouement, de l'honneur. Le combat

incessant des sentiments exaltés en sens divers, tel est le principe de la poésie dramatique.

Ce champ des passions humaines, des événements de tous temps, des actes de la vie intime et familière est assez vaste pour empreindre le fond des œuvres dramatiques de tous genres.

Que pourrait y ajouter le *naturalisme* moderne? Une inconvenance ou une grossièrete.

Quel intérêt, quelle leçon, quelle convenance peuvent offrir la représentation d'un acte brutal en voie d'accomplissement, offusquant l'esprit et les yeux par sa soudaineté, l'oreille par son cynisme et son défaut de ménagement, ou par son impudicité, en raison même de la sensibilité, de l'attente des perplexités anxieuses du spectateur qui ne peut être vivement intéressé que par une dernière illusion de ses sympathies ou de son cœur.

Deux grands noms sont attachés au drame moderne, de l'école romantique.

Alexandre Dumas, surtout dans ses heureux débuts, la trilogie de *Christine*, et ses autres drames historiques.

Victor Hugo, dans une série brillante d'œuvres magistrales, où l'on retrouve l'empreinte vive, fulgurante et réaliste, comme dans la scène III du premier acte de *Marion de Lorme*, les scènes II et III du quatrième acte de *Ruy-Blas*; la scène IV du troisième acte du *Roi s'amuse*, et combien d'autres encore!

Dans la comédie surtout, après notre grand poète, un esprit fin et délicat, poète bien français également, dont le vers élégant et nerveux révèle une nature des plus heureusement douée, Émile Augier a étendu le répertoire comique dans une quantité de charmantes comédies, telles que : La *Ciguë*, la *Jeunesse*, l'*Aventurière*, le *Joueur de flûte, Gabrielle*, etc., pour ne citer que ses premiers succès.

La *Ciguë* est une pièce de jeunesse, une étude antique, suffisamment montée de ton, sans aller au delà des convenances que doit se permettre un esprit délicat en quête de sel attique.

Dans la *Jeunesse*, deux scènes empreintes d'un amour pur et sincère sont un rappel aux saines idées, aux sages conseils en vue d'un mariage pouvant assurer le bonheur, à l'encontre de certaines

unions et doctrines ayant cours, qui ne voient dans le mariage qu'un placement avantageux en partie double.

L'*Aventurière*, d'un accent certainement dramatique, renferme sous un style des plus brillants, sous une forme des plus énergiques et intéressantes, une leçon profonde à l'endroit des mariages disproportionnés, honteux ou extravagants.

D'autres scènes encore de *Gabrielle,* par exemple, sous une forme vive et piquante et qui a les allures du jour, sont bien les fantaisies aimables et charmantes d'un esprit gracieux marqué au coin de la vérité, de la bonne et franche nature et de la réalité.

Le mouvement réaliste, plus accentué dans quelques œuvres en prose, a été nécessairement plus mitigé dans les œuvres en vers, plus châtiées et qui comportent tout au moins plus de soins.

Labiche, dans le vaudeville, a passé maître avant de mourir. Meilhac et Halévy viennent ensuite.

Pour le haut répertoire français, il faut citer, pour l'honneur de la scène moderne, parmi tant d'autres, Scribe, Soulié, Balzac, Legouvé, L. Bouilhet, Alexandre Dumas fils, Octave Feuillet, Barrière, Sardou, H. Becque et Richepin.

Je dois signaler encore quelques courageux essais d'implanter sur le *théâtre libre* la forme naturaliste, très intéressante à étudier au point de vue moderne, mais jusqu'à présent peu gaie, je dois l'avouer.

La poésie s'enrichit de toutes les ressources de l'art et de la pensée : « des formes, des couleurs, des images, des harmonies de toute sorte qui nous environnent et produisent en nous une foule d'impressions douces et poignantes, gracieuses ou terribles. » (V. de Laprade).

J'aurais encore à examiner un autre mode de conception dramatique, le *drame lyrique*. Il est certain, en effet, qu'aujourd'hui l'opéra répond à un besoin de l'imagination moderne par la variété des sensations qu'il peut exprimer, comme par le degré même de la sensibilité qu'il peut élever jusqu'aux plus délicates perceptions de la pensée idéalisée. Ces progrès de la musique réunissant toutes les formes de l'art moderne correspondent aux perfectionnements prodigieux des sciences de la nature, aux besoins nouveaux du luxe et de toutes les

affinités de notre esprit. Ils peuvent ainsi enivrer, surexciter dans l'homme toutes les passions fébriles, sensuelles ou idéales, en racontant, exprimant, traduisant pour lui les impressions du monde extérieur et du monde extatique, jusqu'à l'explosion du patriotisme dans la *Marseillaise*.

La musique, comme la sculpture, la peinture et même l'architecture a son réalisme.

La passion accentuée, le drame lugubre, la tragédie violente, quelques-uns même des tableaux de la nature peuvent être exprimés par le chant, la mélodie, la musique d'ensemble et l'orchestration.

La musique a même certaines tendances particulières résultant de la nationalité et de l'époque.

Les Italiens : Pergolèse, Cimarosa, Rossini, Donizetti et Verdi ont leur élégance et superbe mélodie dans les divers degrés de l'échelle des sentiments.

Les Allemands : Mozart, Beethoven, Mendelsohn, Weber et Wagner ont leur apport immense des facultés harmoniques, de puissance dramatique et d'effets prodigieux d'orchestration.

En France : Lulli, Grétry, Gluck, Boïeldieu, Hérold, Berlioz, Halévy, Auber et V. Massé, pour ne parler que de nos ancêtres, ont prouvé qu'ils pouvaient réunir les expressions les plus diverses en des œuvres brillantes, légères, fortes, vives et harmonieuses.

Dans les grandes scènes des plus beaux opéras, dernière formule des sentiments exaltés, on rencontre, sans acception de nationalité, tous les élans, toutes les effluves des plus grandes passions.

Voilà pour le côté afférent aux passions susceptibles d'être exprimées par le drame musical; mais ces considérations peuvent s'étendre au delà dans le sens harmonique ; les considérations mêmes de l'expression musicale en donnent les raisons puisées dans la réalité même de son objet.

Le son musical, en effet, composé de vibrations continues de vitesse égale, ou ayant entre elles un rapport mathématique, est encore par sa nature même non seulement analogue à l'expansion vocale, plainte ou cri, plaisir ou peine, mais il peut encore interpréter, traduire les effets des harmonies de la nature : le songe, la nuit, l'orage, le désert, le simoun, le frémissement, le trouble et la cadence des eaux, les fracas de la tempête et le chant des oiseaux. Telle est du moins l'extension qui lui a été donnée par les Allemands et par nos symphonistes les plus distingués.

Toutes les impressions positives de la réalité et de la nature

peuvent donc être rendues avec autant de force que de vérité, et jusqu'à certains effets de musique imitative qui tendent à reproduire les voix de la nature.

Il n'y a pas de limite à cette expression pouvant se pousser jusque dans le vague des sentiments les plus fantasques et dans la rêverie la plus troublante et la plus extatique, dans des impressions fugitives.

Jamais, autant qu'à notre époque, les caractères de la poésie musicale, confinant aux tendances harmoniques, n'ont dominé l'esprit aussi souverainement.

Ces qualités qui charment l'imagination et les sens, qui nous rendent visible et tangible le monde extérieur, qui donnent à l'esprit une vague révélation des harmonies universelles, qui bercent l'âme d'une mélodie dont elle s'enivre, indépendamment de toute idée claire, de toute détermination précise de l'intelligence et de la volonté, ont un caractère commun avec la musique.

Je pouvais donc dire avec raison tout à l'heure que la musique ne fait aucune exception à l'action combinée du réalisme et même du naturalisme.

Dans l'orchestration, ensemble du drame ou symphonie, chaque partie d'orchestre a un rôle déterminé suivant le timbre des instruments, leur tonalité en rapport avec l'expression de la réalité ou les mobiles des situations.

Ces instruments, rangés suivant leur famille et leur genre, sous la main exercée du chef d'orchestre, peuvent, selon leur nature, pleurer, soupirer, gémir, mugir ou menacer.

La masse des instruments à corde soutient l'édifice instrumental, le centre même de la composition musicale, et sa voix pleine, chaude et vibrante, vivifie pour ainsi dire le thème primordial de l'œuvre à développer.

La harpe lui donne des ailes plus larges encore.

Les instruments à vent, flûtes, hautbois et leurs dérivés, auxquels on donne le nom de *petit orchestre*, représentent la gamme des nuances tendres, fines et délicates; leur rôle, dans l'expression dramatique, consiste à traduire les sentiments les plus complexes, avec cette souplesse et cette justesse de sons, qui pénètre l'âme des sentiments les plus variés.

Les cors et trompettes, à la voix tour à tour stridente et majestueuse, insufflent leur sonorité, impriment à l'œuvre entière un caractère énergique et vibrant, tandis que les instruments à percussion lui communiquent un rythme brillant, violent ou pénétrant, une impulsion vive, alerte, une pose allanguie ou troublante, selon les cas.

CHAPITRE II

POÉSIE CONTEMPORAINE

De l'ensemble des œuvres poétiques contemporaines dont les auteurs, plus rapprochés de nous, sont encore vivants, on pourrait citer quelques pièces isolées, renfermant, soit une idée, soit une formule neuve ou originale, soit enfin un tableau nettement dessiné avec charme. Tout cela généralement, avec une grande richesse de mots perlés et brillants, d'adjectifs sonores ou colorés, un vocabulaire chargé de phrases électriques, dans un flux d'images chaudes et lumineuses. L'évocation du sentiment fera le reste, sans que l'on puisse prétendre limiter ou circonscrire le champ des observations diverses.

Les pionniers les plus âpres peuvent atteindre aux cimes les plus élevées, et l'on peut dire ici, en empruntant à la forme naturaliste son langage accentué, qu'il n'y a pas de progrès, pas d'action impulsive, sans son oing, sans son graissage sous le cambouis maculé et noirci par le frottement.

Après avoir assigné à chacun de nos trois grands poètes modernes la part qui lui revient dans le mouvement du siècle, il nous sera sans doute permis de réduire nos considérations ultérieures à des aperçus d'ensemble, en en distrayant les personnalités des écrivains ou artistes qui vivent encore au milieu de nous. Les adeptes du naturalisme moderne envahissent l'art et la poésie, mais ils n'ont encore consacré que leur vaine prétention aux *documents humains*. Ils n'ont d'ailleurs pas tous accompli la tâche entière,

Les poètes et artistes qui tracent notre portrait laisseront-ils de l'âme humaine, au XIXe siècle, l'idée d'une force plus libre, plus énergique dans sa résistance aux suggestions du dehors, plus apte à dompter la passion et le besoin, plus puissante, en un mot, sur la matière et sur les choses? Voilà la question posée en face de la nouvelle génération.

Autant on peut être affirmatif sur la direction du mouvement scientifique qui entraîne la société moderne vers un avenir plus élargi et affermi, autant il faut mettre de réserve, selon nous, dans l'énonciation des résultats actuels qui ne comportent pas encore tout l'épanouissement que l'on peut attendre des documents, doctrines et découvertes récentes qui ne rentrent pas du reste dans mon programme. Il leur faut la consécration du temps, le contrôle de l'expérience et la sanction des faits et des principes intellectuels et moraux sur lesquels le doute est encore possible et permis, bien que les aspirations humaines y conduisent par toutes les voies de l'esprit, de la science et de la vérité.

Sans être traité de visionnaire, ne voit-on pas pourtant au loin cette lumière vague et vacillante qui grandit sensiblement pour resplendir et vous éblouir à son approche ?

Je constaterai tout d'abord un double courant, une bifurcation, si je puis m'exprimer ainsi, dans l'expression des idées nouvelles, dans une évolution répondant à des résultats très différents. Ce double courant se manifeste en premier lieu par une phraséologie néologique qui en est le côté tout matériel, il est vrai, absolument renouvelé chez les ***Décadents***, ainsi qu'ils se nomment eux-mêmes, et, d'un autre côté, singulièrement ou très heureusement adaptée dans une sorte de nomenclature positive toute scientifique pour les esprits plus préoccupés des découvertes et pensées nouvelles.

Je reviens donc ici forcément à ma déduction des deux sortes de naturalisme : naturalisme intentionnel, d'une part ; naturalisme scientifique, de l'autre.

Voyons comment ils se comportent l'un et l'autre, abordant franchement la question par ses deux faces.

Je ne pouvais évidemment pas terminer cette étude sans dire un mot de l'*École naturaliste* actuelle telle qu'elle se présente à nous dans un grand nombre d'écrits récents, comme École de Combat.

Ce n'est plus du réalisme, ni du naturalisme à la façon dont je me suis efforcé de le défendre.

C'est autre chose. Un *exclusivisme* absolu au profit des vices les plus honteux, des passions les plus brutales, des perversions souvent contre nature. Voilà pour le système en sa crudité affectée.

Pour moi, au contraire, je le répète une dernière fois, le *Naturaliste* est, comme le *Réalisme*, une des conditions de l'art, malgré la solidarité de réprobation qui s'attache encore à ces deux mots.

La réalité s'impose à l'esprit, le naturalisme s'impose comme croyance ; l'art doit donc porter leur empreinte.

La poésie et l'art se perdent, au contraire, lorsqu'ils veulent se constituer à l'état de perpétuelle vision, de cauchemar ou d'extase.

D'un autre côté, ils se forment de nuances, de reliefs, de contrastes, de progressions ascendante ou descendante et, par cela même, ne peuvent rester éternellement dans les limbes du formalisme.

Il leur faut un corps et une âme;

Des *documents humains* (c'est l'expression consacrée) qui tombent sous nos sens et nous révèlent les conditions de nos actes, et nous rendent la subtilité de nos impressions;

La peinture des phénomènes naturels et l'explication de leurs causes;

Le spectacle des aspects terrestres élevés à la considération de l'infini par le sentiment de la nature en communion avec l'esprit divin.

Mais le rêve ne peut absorber la vie.

Il faut donc rechercher et retrouver les éléments d'une vie saine, laborieuse et féconde.

Dans l'art comme dans la poésie, la source est tarie; on ne peut faire éternellement la même invocation au soleil, à la lune et aux étoiles, ni reproduire sur le marbre ou sur la toile les éternels sujets des fables antiques.

Un lyrisme superlatif engendre la nébulosité; un enthousiasme à vide produit un cliquetis de mots creux ou assourdissants, mais sans objet.

Toute action humaine participe du domaine extérieur, se fond et se perd dans la nature.

Quand il y a conséquence et adaptation des faits, il y a *réalisme*; quand, au contraire, prédominent les excitations sensuelles d'un côté et les forces naturelles de l'autre, il y a *naturalisme*.

Il faut cependant y prendre garde. Les investigations trop fouillées de l'observation critique, les recherches trop hasardées du scalpel intellectuel, se substituent forcément à toute idée poétique acceptable.

C'est le *Naturalisme* à haute dose, et l'art n'y gagne rien que quelque excentricité.

Ce n'est là que l'écume, le levain putrescible de l'esprit nouveau dans son exubérant et insatiable élan.

Le sens de l'évolution réelle se reconnaît, au contraire, à son caractère largement progressif et souverainement logique, à son indépendance.

Tout d'abord, et faisant, je pourrais le dire, la part du feu, tout

au moins du feu de la jeunesse, je veux donner quelques rares extraits des nouvelles conceptions, cris de détresse ou de rage. Les épices avec le réconfortant sont apéritifs quelquefois. C'est pour montrer que je ne déserte pas le débat.

Je voudrais indiquer seulement quelques tendances qu'il peut être bon et utile d'apprécier ou de combattre en germe sans entrer dans des développements qui nous mèneraient trop loin et qui devraient être alors le sujet d'un nouvel ouvrage.

Je ne confonds pas, bien entendu, toute la jeune école dans un même sentiment, cela d'autant moins qu'il y a d'heureuses et saillantes variétés et que, d'un autre côté, quelques-unes doivent être absolument écartées. Aussi bien, ce n'est pas toujours l'idéalisation qui est la maîtresse de ces nouveautés. Tout au contraire, certaine coterie en vogue prétend nous imposer ses élucubrations fébriles et se porter, par esprit d'ostentation, aux derniers *Blasphèmes* qui ne méritent qu'une énergique et profonde réprobation.

En dehors de ces aberrations, quelques pensées se fixent, dans la mémoire, par leur justesse et leur netteté, leur originalité ou leur *brio*.

Kaléidoscope mouvant qui a ses images, graves, légères ou, par accident, tristes et atroces ou hideuses.

Je veux faire la part de chacune, sympathique surtout à tout essai loyal de pensées neuves et de hardies conceptions.

Je signalerai tout d'abord le péril, pour atteindre ensuite aux efforts plus dignes d'attention, soit le flot irrégulier des aspirations, avant le courant régulier dans le progrès.

En premier lieu, pour ces poètes, sont les choses du sentiment.

La nature excitable du poète se prête facilement à la désespérance des tendres affinités, mais il y a une autre amertume encore dans la viduité des croyances, dans la lassitude qui nous envahit :

Soupir parlé des deuils intimes,
Vieux refrain des vieilles victimes;
Mon Dieu !

ROLLINAT.

Un ennui trop souvent incurable se mêle à nos désirs. Cet état de désenchantement et d'aridité du cœur se manifeste par le spectacle constant de nos infirmités.

Mais cette obsession de l'infirmité humaine, crachant à la face du monde l'amertume de ses dégoûts, ne pouvait s'arrêter facilement.

Pourquoi l'instinct du mal est-il si fort en nous?

. . . .

Le meurtre, le viol, le vol, le parricide
Passent dans mon esprit comme un farouche éclair.

LE MÊME.

Autre, et toujours dans la même note fatale :

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie
N'ont pas encore brûlé de leurs plaisants desseins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Toujours cette préoccupation du destin dans l'outrance.

De même chez Baudelaire que j'ai cité plus haut, en l'une de ses pièces qui n'est pas la seule remarquable de ses œuvres, on rencontre trop souvent l'hallucination sanglante ou le rêve de la mort :

Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'espoir,
Vaincu, pleure, et l'angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Le dégoût le prend au réveil d'une orgie.

Les femmes de plaisir, la paupière livide,
Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide.

. . . .

Et l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!

Puis, hanté d'apparitions sinistres, le rêveur nous montre sur son lit *une martyre,* une femme mystérieusement égorgée.

Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
Sur l'oreiller désaltéré,
Un sang rouge et vivant dont la toile s'abreuve
Avec l'avidité d'un pré.

C'est le réalisme de l'hallucination, quand ce n'est pas simplement la prétention de condenser l'idée dans quelques mots hurlant [1].

1. Il faut bien le dire, cette mélancolie, cette désespérance qui engendrent le pessimisme, qui a été déjà la maladie de Rousseau, est un signe de dégénérescence. Demandez aux aliénistes (Lasègue, Falret, Voisin, Blanche, Delasiauve, Brouardel, Legrand du Saulle); pour eux, cette mélancolie profonde est une des formes capitales de la folie. Elle engendre la prévention anxieuse, l'irascibilité désastreuse, le doute désespéré, le délire même désigné de cette double appellation de persécu-

L'exagération dans l'expression du sentiment humain aboutit au mélodrame ou à la caricature, comme l'exagération du sentiment de la nature conduit à l'*inconscient* ou à l'anéantissement dans une impassibilité ou dans une contemplation béate et stérile.

La vie, d'ailleurs, est un tissu de contradictions.

Pouquoi, par exemple, les choses les plus gracieuses et les plus suaves de notre vie nous reviennent-elles souvent mêlées d'amertume?

Voilà pour le premier courant. Ce courant peut être d'ailleurs nuancé quelquefois ou modulé et repris ou remonté par sélection d'œuvres pleines de charme ou d'attraction, telles que celle-ci :

LES RÊVES AMBITIEUX

Si j'avais un arpent de sol, mont, val ou plaine,
Avec un filet d'eau, torrent, source ou ruisseau,
J'y planterais un arbre, olivier, saule ou fresne.
J'y bâtirais un toit, chaume, tuile ou roseau.

Sur mon arbre, un doux nid, gramen, duvet ou laine,
Retiendrait un chanteur, pinson, merle ou moineau;
Sous mon toit, un doux lit, hamac, natte ou berceau,
Retiendrait une enfant, blonde, brune ou châtaine.

Je ne veux qu'un arpent; pour le mesurer mieux,
Je dirais à l'enfant, la plus belle à mes yeux :
« Tiens-toi debout devant le soleil qui se lève!

Aussi loin que ton ombre ira sur le gazon,
Aussi loin que j'irai tracer mon horizon. »
— Tout bonheur que la main n'atteint pas n'est qu'un rêve!

J. SOULARY.

On retrouve de ces dons charmants dans A. Daudet et F. Coppée.

On est heureux de se reposer ainsi sur une œuvre fraîche et jeune qui délivre de ce fatras prétentieux qui s'imagine tout renverser autour de lui, anciens et modernes.

Je ne veux donc pas dire que dans la jeune école, dans quelques-uns des poètes de nos jours, il n'y ait rien à prendre et à conserver, mais si, d'un côté, on doit se heurter contre un déchaînement absolu

tion (du persécuteur persécuté), ce dernier s'attachant à une personnalité d'élection, à un souffre-douleur, en termes vulgaires, pour lui faire partager et subir les mêmes obsessions, les poursuites dont il se prétend l'objet lui-même.

Le délire porté à ce point est évidemment un cas pathologique, mais le vague de cette *névrose*, ce délire du *moi*, subsiste à l'état latent dans bien des cas littéraires, récents encore, quand ils ne sont pas doublés d'*alcoolisme*.

Ici donc le sentiment est atrophié : cherchons-le ailleurs.

des principes élémentaires du goût, de la morale et de l'ordre social. sans avouer même l'excuse de l'ardeur d'une lutte engagée, il est certain que, d'un autre côté, la libre expansion des sentiments vrais et naturels doit se faire jour à travers cet amoncellement des documents, quels qu'ils soient, du moment qu'ils sont sincèrement recherchés et utilement étudiés, sans autre prétention que la vérité.

J'en retiens encore ceci : que l'idéalité seule ne peut donner la mesure de la profondeur de l'esprit humain.

Faisant retour à la réalité, possible à exprimer dans les limites encore concevables pour un coin de la vie de Paris, par exemple, Baudelaire s'écrie :

> Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
> Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
> Les mystères partout coulent comme des sèves
> Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Puis encore l'impression produite à l'aspect de la femme provoquant le désir charnel se traduit chez lui par ce vers qui palpite :

> La vie épidermique avec tous ses frissons.

Comme preuve encore des appétits de la foule, Guy de Maupassant peint ainsi l'excitation de la chair au passage de la *Vénus rustique*.

> Les hommes se dressaient en la voyant de loin,
> Frissonnant comme on fait quand un désir vous frôle,
> Et semblaient aspirer avec des souffles forts
> La troublante senteur qui venait de son corps,
> Le grand parfum d'amour de cette forme humaine.

Et ceci encore, pour payer tribut à chacun, dans un ton plus calme et doux, sous l'aspect de la campagne :

> O nuit, ô douce nuit d'été qui viens à nous
> Parmi les foins coupés et sous la lune rose,
> Tu dis aux amoureux de se mettre à genoux,
> Et sur leurs fronts brûlants ton souffle frais se pose.
>
> PAUL BOURGET.

L'auteur des *Aveux* trouve en son âme un jardin dont les allées

> Se peuplent chaque soir de formes long voilées
> Qui frissonnent devant un ciel rose et glacé.
>
> LE MÊME.

Il faut de plus, pour être vrai, donner un corps résistant à une plainte légitime ; cette plainte peut alors trouver un écho :

Hommes, tueurs de Dieu, les temps ne sont pas loin,
Où, sur un gros tas d'or, vautrés dans quelque coin,
. . . .
Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches.

LECONTE DE LISLE.

Les tristesses besogneuses, les faiblesses d'un grand âge laissent encore un sujet à l'attendrissement :

LES SONGEANTS

Dans le pays, on les appelait les *Songeants.*
A force d'être ensemble avec mine pareille,
On eût dit deux sarments, secs, de la même treille;
C'était un vieux marin et sa femme, indigents.

Ils se trouvaient heureux et n'étaient exigeants;
Car, elle, avait perdu la vue, et, lui, l'oreille.
Mais, chaque jour, à l'heure où le flux appareille,
Ils venaient, se tenant par la main, bonnes gens,
Et demeuraient assis sur le bord de la grève,
Sans parler, abîmés dans l'infini d'un rêve,

Et jusqu'au fond de l'être avaient l'air de jouir.
Ainsi de leurs vieux ans ils achevaient la trame,
Le sourd à voir la mer et l'aveugle à l'ouïr,
Et tous deux à humer son âme dans leur âme.

JEAN RICHEPIN.

Je prends encore ceci dans les plus récentes publications :

POÈMES RUSTIQUES

LE COUCOU

Lorsque s'est accompli le temps des hivernages,
Sitôt que le soleil ôte son masque blanc
Et que l'azur du ciel, enfin se détroublant,
Recommence à noyer ses îles de nuages ;

Quand revient la grenouille au lavoir limoneux,
Lorsqu'en sa cavité rocheuse qui l'embloque
La vipère interrompt son dormant soliloque
Pour soulever sa tête et desserrer ses nœuds ;

Alors, près d'un manoir que ronce ou lierre enlace
Et dont les revenants sont les seuls châtelains,

Aux abords des marais et des pauvres moulins
S'élève un cri d'oiseau rôdant de place en place.

Coucou! Tel est ce cri doux et rauque à la fois
Qui, malgré sa tristesse infiniment profonde,
Mêle aux bruissements de la terre et de l'onde
Quelque chose d'amer, d'hostile et de narquois.

Un mort ressuscitant, et du fond de sa bière
Voulant mystifier par un appel plaisant,
Dirait : *Coucou!* sans doute, avec le même accent,
En le syllabisant de la même manière.

Cette plainte, partout, vous devance et vous suit.
Sous les arbres trapus, au long du buisson grêle,
Partout, c'est la parole errante qui vous hèle,
Jusqu'à l'heure livide où la clarté s'enfuit.

Dans les endroits déserts, tout le temps qu'elle dure,
Une espèce d'horreur charge le Renouveau,
La fraîcheur des ravins sent toujours le caveau,
On ne sait qu'elle brune assombrit la verdure.

Il semble que ce mot goguenard et chagrin
Par son ressassement soit de mauvais présage :
Les choses n'auraient pas cet étrange visage
Sans l'ensorcellement de ce maudit refrain.

Vainement la colline étale sa chaumière,
Ses groupes inclinés de bœufs et de moutons,
Ses nappes, ses damiers, ses blocs et ses festons
Sur des horizons purs imbibés de lumière.

Une atmosphère morne encadre ce tableau,
Et, sous le vent peureux glissant de droite à gauche,
C'est d'un air accablé que le feuillage ébauche
Quelques frissons pareils aux plissements de l'eau.

Pourtant le bon soleil qui réchauffe les pierres
Allume au bout des fleurs l'insecte de saphir,
Les parfums des forêts chevauchent le zéphir,
Et tout ce qui dormait rentr'ouvre ses paupières;

Mais quand même, malgré sa résurrection,
La Nature subit l'apostrophe mauvaise,
Et la contagion vague de son malaise
Vous mord comme une sourde et lente obsession.

Coucou! Coucou! Cela jette un froid dans l'espace :
Le vaste paysage inerte sous les cieux

Prend un aspect surpris, écouteur, anxieux,
Chaque fois que dans l'air cela passe et repasse.

Pâtres et laboureurs sentent ramper en eux
La louche impression de ce cri solitaire
Qui, fantastiquement, avant tant de mystère,
Résonne comme un bruit souterrain ou ligneux.

On dirait qu'il dégage un sentiment d'automne
Autour des prés, des bois, des roches, des étangs,
Et qu'il cherche à railler la fête du printemps
Avec son ironie obscure et monotone.

Ainsi, de jour en jour, durant les plus beaux mois,
S'inquiète et languit la verte solitude,
Attendant pour songer dans la béatitude
Le premier coup de faux qui coupe cette voix,

Mais, d'ici là, ses nuits, douces par excellence,
L'indemnisent un peu de son diurne ennui.
Car, elles font parler, dès que la lune a lui,
Le divin rossignol enchanteur du silence.

MAURICE ROLLINAT.

La banalité du sujet n'en relève-t-elle pas l'expression?

Ces dernières citations prouvent jusqu'à l'évidence que ce n'est pas le fond de la doctrine qui est mauvais, que c'en est seulement la perversion à l'état de système préconçu.

La vérité et la réalité en redressent l'impression.

On retrouve ainsi la grande poésie humaine, consolante et morale dont les adeptes du vrai, les admirateurs de la nature sauront encore s'inspirer.

Le calme de l'apaisement, la placidité résignée nous ménagent des tableaux tels que celui-ci :

Midi, roi des étés, épandu sur la plaine,
Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.
Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine;
La terre est assoupie en sa robe de feu.
L'étendue est immense et les champs n'ont point d'ombre;
Et la source est tarie où buvaient les troupeaux;
La lointaine forêt, dont la lisière est sombre,
Dort, là-bas immobile en son pesant repos.

Seuls, les grands blés mûris, tels qu'une mer dorée
Se déroulent au loin, dédaigneux du sommeil;
Pacifiques enfants de la terre sacrée,
Ils épuisent sans peur la coupe du soleil.

Parfois, comme un soupir de leur âme brûlante,
Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux.
Une ondulation majestueuse et lente
S'éveille et va mourir à l'horizon poudreux.

Non loin, quelques bœufs blancs, couchés parmi les herbes,
Bavent avec lenteur sur leurs fanons épais,
Et suivent de leurs yeux languissants et superbes
Le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais.

Homme, si, le cœur plein de joie ou d'amertume,
Tu passais, vers midi, dans les champs radieux,
Fuis! la Nature est vide et le Soleil consume;
Rien n'est vivant ici, rien n'est triste ou joyeux.

Mais si, désabusé des larmes et du rire,
Altéré de l'oubli de ce monde agité,
Tu veux, ne sachant plus pardonner ou maudire,
Goûter une suprême et morne volupté,

Viens! Le Soleil te parle en paroles sublimes!
Dans sa flamme implacable, absorbe-toi sans fin,
Et retourne à pas lents vers les cités infimes,
Le cœur trempé sept fois dans le néant divin.

LECONTE DE LISLE.

Ce morceau. très beau au point de vue descriptif, laisse pourtant percer l'amertume des âmes inconsolées.

Le *Crépuscule* nous donne l'image opposée, du soleil à son déclin :

Voici des soirs pourprés l'heure calme et sereine,
Au sein des mers, lassé d'un radieux essor,
L'astre du jour s'abaisse, et lentement ramène
Sa poussière d'azur sur sa prunelle d'or.

Voici l'heure où, semant dans l'air ses violettes,
Le crépuscule passe au front des pics altiers.
Le chasseur des grands bois, le pêcheur des ilettes,
De leur chaume à pas lents reprennent les sentiers.

De bleuâtres vapeurs ondulent dans les plaines,
Les mille bruits du jour s'éteignent sous les cieux,
L'abeille, les oiseaux, les mouches, les phalènes,
Dans les buissons muets dorment silencieux.

Déjà, sous la rosée et les brises nocturnes,
Les mimosas frileux penchent leurs rameaux noirs

Mais la belle de nuit lève ses fraîches urnes,
Où se pose et frémit le papillon des soirs.

La cloche du planteur vibre sur les savanes;
Sa voix jusqu'à la mer sonne la fin du jour.
Au fond du chemin creux, le long des champs de cannes,
Nègres et bœufs, là-bas, reviennent du labour.

De son seuil, comme au temps du patriarche antique,
Le colon voit rentrer ses noirs et ses troupeaux.
L'appel du soir se fait, et dans le camp rustique
Bientôt tout est silence, obscurité, repos.

LACAUSSADE.

On doit savoir gré à l'auteur de n'avoir pas autrement assombri un tableau d'une douce clarté, où quelque désabusé aurait rencontré un tableau plus noirci.

Chacun doit donc faire ainsi trêve aux accès de la mélancolie, un peu surannée aujourd'hui, dans le sens surtout des déclamations antérieures.

Autre chose est la mélancolie, que l'on a pu nommer nostalgie de l'infini, le besoin de connaître encore, les aspirations à la vie spirituelle.

Dans un ordre d'idées différent, on peut dire que la gaieté, l'enthousiasme sont sains, parce qu'ils sont la conséquence d'une certaine tranquillité d'âme poussée seulement à l'exagération de son expansion.

Il y a donc une distinction très formelle à établir entre les excitations provenant soit d'une névrose morbide, soit de l'alcoolisme lui-même, et la sentimentalité, peut-être exagérée, mais encore vive et avouable que je retracerai maintenant d'après le sentiment réel de nos poètes intimes ou familiers, sans distinction d'école, ni aucun parti pris.

C'est ce qui m'oblige à reprendre de plus haut le même sujet, mais dans un ton plus apaisé déjà et du moins avec quelque sérénité d'âme.

Dans le dédale des œuvres récentes, on ne peut que poser des jalons, et ces jalons sont le côté humain, réel, positif, mis en relief par les poètes contemporains.

Si nous recherchons les diverses tendances qui s'accusent à notre époque, nous en trouvons de tellement disparates, de tellement réfractaires aux principes admis et consacrés jusqu'à ce jour, que nous risquons d'y perdre pied, repassant par les mêmes agitations.

Les uns affirment, les autres nient.

Ceux-ci voudraient se rattacher à quelque bribe de doctrines subsistant encore; ceux-là se lancent vers de nouveaux aperçus, vers de nouveaux accents, avec une vigueur telle, que rien ne peut plus nous surprendre.

Par contre-coup, une tristesse envahissante, un certain degré d'abandon s'accusent de plus en plus.

Cette tristesse vague est la nostalgie du siècle, mais elle appelle une espérance.

Elle s'étend sur l'âme sensible et souffrante comme aux manifestations intérieures.

Dans le domaine intérieur de nos sensations, elle atteint nos fibres les plus délicates.

Elle est évoquée tour à tour par nos poètes les plus aimés.

Qu'est-ce que la *Tristesse d'Olympio,* sinon une évocation des lieux bénis que l'amour aurait dû consacrer et que l'impassible nature a tranformés?

> Que peu de temps suffit pour changer toutes choses!
> Nature au front serein, comme vous oubliez,
> Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
> Le fil mystérieux où nos cœurs sont liés!

THÉOPHILE GAUTIER.

Cette même note se retrouve chez A. de Musset. Tout passe, se flétrit, le cœur oublie, l'amour s'éteint, la nature elle-même se transforme éternellement.

> Oui, les premiers baisers, oui, les premiers serments
> Que deux êtres mortels échangèrent sur terre,
> Ce fut au pied d'un arbre effeuillé par les vents,
> Sur un roc en poussière.
>
> Ils prirent à témoin de leur joie éphémère
> Un ciel toujours voilé qui change à tout moment,
> Et des astres sans nom que leur propre lumière
> Dévore incessamment!

Sully Prudhomme accentue la note encore davantage :

> Comme ils ont eu l'enfer et le ciel dans leur vie,
> Ils sont morts tout entiers, ils sont anéantis!

Un autre poète encore :

Souffrir, c'est commencer de naître,
Et naître, c'est déjà mourir!

J. SOULARY.

Ceci encore, tout simplement, se référant au spectateur sincère.

...Vers la fortune qui passe,
Ils regardent les gens courir,
En sachant ce qu'il faut d'espace
Pour aimer, prier et mourir.

PAUL HAREL,
l'aubergiste de la Croix de Saint-André (*Orne.*)

Chacun apporte ainsi son tribut de faiblesses et d'espérances :

Ah! tout cela, jeunesse, amour, joie et pensée,
Chants de la mer et des forêts, souffles du ciel,
Emportant à plein vol l'espérance insensée,
Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel?

(*Poèmes tragiques.*) LECONTE DE LISLE.

Et toi, divine mort, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé;
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé.

(*Poèmes antiques.*) DU MÊME.

Toujours la note plaintive ou tristement lugubre.

Cet état de l'âme est vivement dépeint dans le prologue de la *Justice*, de Sully Prudhomme.

Comment prier pendant qu'un profane astronome
Mesure, pèse et suit les mondes radieux?
. . . .
Plus de hardis coups d'aile à travers le mystere,
Plus d'augustes loisirs! Le poète a vécu!

En effet, le poète frivole, suranné, a vécu ; mais le poète ardent et voyant *au delà* commence seulement à prendre son essor. C'est un recommencement.

Nos poètes modernes, après avoir descendu la pente aride des désespérances, nous aideront sûrement à la remonter ; mais la note devra changer ; elle aura quelque peine à se dégager des œuvres maté-

rialistes et sensuelles pour se rasséréner, en échappant aux étreintes de la sensibilité forcée.

Cette même sensibilité nerveuse se trouvait déjà en Chateaubriand et Lamartine et se traduisait dans René et Jocelyn, surtout par la *mise en scène du moi.*

En face de la nature, le *moi* intervient, se dresse, se pose, et s'il n'est pas satisfait, s'il éprouve un revers ou une déception plus ou moins forte, il s'en prend à la nature entière de ses maux et de ses souffrances.

Écoutez ces imprécations à la terre mises par Lamartine dans le cri de détresse de Cédar, l'ange déchu :

O terre! criait-il, ô marâtre de l'homme!
Sois maudite à jamais dans le nom qui te nomme!
Dans tout brin de ton sable et tout brin de gazon
D'où la vie et l'esprit sortent comme un poison!
Dans la sève de mort qui sous ta peau circule,
Dans l'onde qui t'abreuve et le feu qui te brûle,
Dans l'air empoisonné que tu fais respirer
A l'être, ton jouet, qui naît pour expirer!
Dans ses os, dans sa chair, dans son sang, dans sa fibre,
Où le sens du supplice est le seul sens qui vibre!
Où de tout cœur humain les palpitations
Ne sont de la douleur que les pulsations!
Où l'homme, cet enfant d'outrageante ironie,
Ne mesure son temps que par son agonie!
Où ce souffle animé, qui s'exhale un moment,
Ne se connaît esprit qu'à son gémissement!
Tout être que de toi l'inconnu fait éclore
Gémit en t'arrivant, en s'en allant t'abhorre!
Nul homme ne se lève un jour de son séant
Que pour frapper du pied et pleurer le néant!
Que maudite à jamais, qu'à jamais effacée
Soit l'heure lamentable où je t'ai traversée!
Que ta fange m'oublie et ne conserve pas
Une heure seulement la trace de mes pas!
Que le vent, qui te touche à regret de ses ailes,
De nos corps consumés disperse les parcelles!
Que, sur ta face, ô terre! il ne reste de moi
Que l'imprécation que je jette sur toi!

Successivement, dans un ton moins âpre, mais toujours mélancolique, on ne peut pas exprimer cette inflexibilité de la nature extérieure (l'Inconscient de Shopenhauer) d'une façon plus gracieuse que. toujours, notre V. Hugo.

L'air joue avec la branche au moment où je pleure.
Ma maison me regarde et ne me connaît plus.

Puis encore cette plainte attendrie où il jette un regard triste sur sa jeunesse :

Que vous ai-je donc fait, ô mes jeunes années,
Pour m'avoir fui si vite et vous être éloignées,
Me croyant satisfait?
Hélas! pour revenir m'apparaître si belles,
Quand vous ne pouvez plus me prendre sur vos ailes.
Que vous ai-je donc fait?

Le sentiment, en face des actes inconscients, l'emportera toujours dans notre cœur et la tristesse mélancolique se résoudra dans l'Universalité de la Pensée.

De là pour l'esprit moderne une tâche nouvelle à remplir.

Cette tâche, en somme, est singulièrement simplifiée par la considération des principes et tendances évoqués par nos grands poètes eux-mêmes dont la plupart, malgré les heures de défaillance et de doute, ont affirmé les lois morales et le sentiment de la nature, se complétant de telle sorte que leur union est l'annonce de la foi suprême, la fusion de la personnalité humaine dans le sublime vertige de l'Infini.

Nos grands poètes sont riches en ses saintes aspirations.

L'action de la nature ne se lie pas formellement, instantanément, pourrrions-nous dire, aux actions humaines, mais elle porte elle-même les preuves irrécusables de son influence directe, absolue même, influence soumise seulement à des lois qui ne s'affirment que par l'observation méditée et ne se révèlent qu'au génie.

On peut suivre dans la littérature moderne, en dehors des désespérances que je viens de signaler, un courant plus réconfortant, en en dégageant le sens universel, un enseignement, une aspiration, un acte de foi.

C'est là le deuxième courant formant affluent chez nos plus grands poètes contemporains ; Victor Hugo en traçant la marche.

Victor Hugo répond aux défaillants par un cri d'espérance et de foi.

Mon œil ouvert d'avance attend les grands réveils,
Et je crie : Espérez! à quiconque aime et pense,
Et j'affirme que l'Être inconnu qui dépense,
Sans compter les splendeurs, les fleurs, les univers,
(Et comme s'il vidait des sacs toujours ouverts),
Les astres, les saisons, les vents, et qui prodigue
Aux monts perçant la nue, aux mers rongeant la digue
Sans relâche, l'azur, l'éclair, le jour, le ciel,
Que *Celui* qui répand un flot torrentiel
De lumière, de vie et d'amour dans l'espace
J'affirme que Celui qui ne meurt ni ne passe,
Qui fit le monde, un livre où le prêtre a mal lu,
Qui donne la beauté pour forme à l'absolu;
Réel malgré le doute, et vrai malgré la fable,
L'Éternel, l'Infini, Dieu n'est pas insolvable.

Dieu, l'Infini, ne peuvent être séparés de la Nature. « Dieu se manifeste à l'homme dans la Nature. » (V. de Laprade.)

La nature apparaît dans sa majesté avec ses innombrables aspects ; le grand tout se manifeste.

Lamartine n'a pu se soustraire à cette fascination de l'infini.

O lumière, où vas-tu? Globe épuisé de flamme,
Nuages, aquilons, vagues, où courez-vous?
Poussière, écume, nuit! vous, mes yeux, toi, mon âme!
Dites, si vous savez, où donc nous allons tous.

A toi, grand tout! dont l'astre est la pâle étincelle,
En qui la nuit, le jour, l'esprit vont aboutir!
Flux et reflux divin de la vie universelle,
Vaste océan de l'être, où tout va s'engloutir.

A. de Musset :

Celui qui ne sait pas, durant des nuits brûlantes
Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus,
Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
Le cœur plein de pitié pour des maux inconnus,
Que celui-là rature et barbouille à son aise.
Il peut, tant qu'il voudra, rimer à tour de bras,
Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
Et s'en aller ainsi jusqu'au Père-Lachaise,
Traînant à ses talons tous les sots d'ici-bas;
Grand homme, si l'on veut; mais poète, non pas.

A. de Musset comprend bien, en effet, qu'il y a là des questions

posées, des élans, des aspirations souvent renouvelées, longtemps insolubles, mais que l'esprit ne peut s'arrêter dans sa marche vertigineuse, s'acharnant à leur poursuite jusqu'à l'éblouissement.

Et Baudelaire lui-même a le sentiment *du Devenir :*

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, n'importe,
O beauté, monstre énorme, effrayant, ingénu,
Si ton œil, ton souris, ton pied m'ouvre la porte
D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu!

De Satan ou de Dieu, qu'importe, ange ou sirène,
Qu'importe si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine, —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds!

Le *Satyre*, de Victor Hugo, est la pièce lyrique où l'aspiration de l'au delà est poussée le plus loin.

La fiction du poème n'est que dans la forme.

Le Satyre, le penseur formule devant le conseil des Dieux les lois du Passé, du Présent, de l'Avenir.

Création, Être, Progrès.

En un mot, l'Évolution.

Le *Noir*, le *Sombre*, l'*Étoilé.*

Dernière *envolée* à travers des régions inexplorées.

Les problèmes de la science s'idéalisent en passant par la pensée des poètes qu'elles fascinent.

Il y a, en effet, dans la science un avenir qu'il ne nous est pas donné d'atteindre, mais que tous les faits antérieurs se prêtent à nous révéler.

A quels signes peut-on reconnaître que les destinées de la poésie peuvent encore être élargies?

Nous vivons certainement dans un siècle plus fécond qu'on ne se plaît à le dire. Le rajeunissement se fait lentement, mais il s'opère sous l'action d'une chaleur intense qui pousse à l'enchantement des belles journées d'été où la nature prête à s'épancher commence à circuler dans le sein de la terre en sa pleine maturité. Partout se trahit la vie latente qui cherche à se manifester en dehors; c'est une sorte de renouveau du monde avec la vigueur de ses belles années.

La fièvre du combat peut produire d'énervantes contradictions de tristes défaillances, mais du moins les problèmes sont au moins posés, s'ils ne sont résolus.

Les origines sont éclairées, les voies sont tracées et l'évolution révèle une juste intuition de l'éducation de l'homme intérieure, de la constitution de la nature qui l'environne, dans la recherche constante de la vérité scientifique et de ses immenses explorations.

L'élite de nos poètes et artistes le proclame.

« La science apporte avec elle, dit M. Taine, un art, une morale. une politique, une religion nouvelle, et c'est notre affaire aujourd'hui de les chercher!... »

Quelques-uns de nos poètes en témoignent en des pages bien saillantes.

La jeune école y puise des motifs d'inspiration.

« La fécondité de la science enivre les jeunes hommes, comme elle console les hommes faits après de rudes mécomptes. »

(P. Bourget.)

Pour moi, je confonds dans mon esprit le sentiment de la nature avec la science, parce qu'ils procèdent l'un et l'autre d'un seul principe, qui est l'étude même de la nature.

Cette étude se poursuit dans les rapports intimes des êtres; dans le sens profond des fonctions de l'Univers; dans le rayonnement des lois de la nature; dans les forces attractives des phénomènes cosmiques, tous les éléments de la science.

Le spectacle de la nature ne rend-il pas plus susceptible de passion, ne s'augmente-t-il pas de l'amour vague de toutes les beautés des sens et de l'intelligence comme des principes semblables s'attirent et s'unissent comme dans une éternité de vie?

CHAPITRE III

L'ART CONTEMPORAIN

Architecture. — Sculpture.

Je ne veux dire que quelques mots de l'architecture actuelle.

Y a-t-il lieu, pour l'architecture de rechercher une certaine mesure de réalisme que cet art peut engendrer et atteindre? Oui, dans l'expression surtout des besoins et programmes nouveaux que l'état de nos mœurs républicaines et démocratiques doivent forcément inspirer.

Reconnaissant sincèrement que plusieurs de nos architectes contemporains se sont appliqués à de très heureuses restaurations, je pense pourtant qu'ils ont encore une autre mission à remplir.

A des besoins nouveaux, à des matériaux différents, à des inventions empreintes de la science et du caractère de notre époque, doivent correspondre des formes et des conceptions nouvelles.

Ampleur des salles, multiplicité des services, nature des constructions, facilité des accès, développements nécessaires des façades et des voies qui y aboutissent, les fêtes publiques sont l'objet de nouveaux programmes qui étendent les proportions architecturales au delà du domaine restreint des anciens édifices.

Le fer, la fonte, toute la céramique simple ou ornée, les brillantes couleurs des faïences, tous les produits de l'industrie nouvelle, doivent apporter au talent de l'architecte, une aide, un ressort, et des données qui étendront sensiblement les aspects de la variété des effets d'ensemble.

Nous en avons quelques indices dans quelques constructions récentes; le programme de la prochaine exposition nous réserve-t-il un modèle approprié? nous l'espérons vivement.

Sculpture contemporaine.

C'est surtout dans nos monuments, places et jardins publics qu'il faut rechercher la grande sculpture moderne.

J'ai indiqué déjà l'énergique haut-relief de l'arc de triomphe de l'Étoile, le *Départ*.

On ne peut laisser en oubli non plus le beau fronton du Panthéon par David d'Angers, grand par sa composition, grand aussi par le caractère des personnages qu'il y représente.

Plus près de nous encore Carpeaux s'est élevé à une grande hauteur par ses groupes et superbes représentations monumentales. « Personne n'a su mieux que lui donner à la sculpture le feu et le mouvement, réchauffer la froideur du marbre, y faire courir le sang sous la chair et les frémissements sous la peau. » (V. Fournel.)

Le groupe d'*Ugolin*, exécuté avec la fougue violente de l'art florentin, dénote une largeur de conception et une science déjà très frappantes. Ugolin est assis, exténué par la faim, fou de désespoir, livide, le regard fixé et vague, crispant ses poings fermés de chaque côté de sa bouche, dans un geste que l'artiste a rendu avec une naïveté hardie. Il domine de tout le buste ses enfants serrés autour de lui et que la souffrance a déjà presque réduits à l'état de squelettes ; ils agonisent en le regardant, mais il ne voit pas leurs mains tendues et il n'entend plus leurs râles de mort.

On est saisi du réalisme de cette composition, qui s'inspire de Michel-Ange.

La France portant la lumière dans le monde, qui décore le fronton du pavillon de Flore et au-dessous la figure de Zéphyre, étalant des charmes exhubérants et vigoureux, avec la guirlande de petits enfants joufflus et rieurs qui se poursuivent en jouant dans le tympan du grand motif d'architecture, révèlent encore ses qualités expressives et nerveuses ; la fougue et la vie, en même temps que le goût et la grâce.

Enfin le fameux groupe de la *Danse* placé en vedette à la façade du nouvel Opéra portait au naturalisme cette verdeur flamande, éclatant avec une furie toute française dans une œuvre formant le pendant des libres Kermesses de Rubens. On croit entendre, au

milieu des rires et des cris, retentir les grelots imagés du tambour de basque secoué par les mains nerveuses de l'artiste qui scandent le rythme de la bacchanale dans laquelle se tordent les corps nus des coryphées dominées par la figure effrontée du dieu érotique.

Sa dernière œuvre est la fontaine du Luxembourg où il a représenté les *Quatre parties du monde soutenant le globe,* qui les entraîne dans sa rotation. Dans ces quatre effigies, un peu tourmentées, on ne peut cependant contester l'originalité de la conception. Carpeaux y a volontairement effacé la beauté des formes devant la recherche du caractère physiologique et expressif de chaque race, surtout devant le mouvement qu'il savait rendre naturel.

C'est encore du naturalisme, mais du naturalisme d'étude.

Ce naturalisme des formes vivantes représentées par les animaux dans l'action et dans la lutte, a été popularisé par Barye.

Le *Tigre dévorant un crocodile,* le *Cerf terrassé par deux lévriers*, le *Cheval renversé par un lion*, le *Combat d'ours*, le *Jaguar dévorant un lièvre,* sont des œuvres où tout frémit, bondit, hurle, glapit, vous communiquant comme un mouvement d'effroi en face de ces bêtes fauves dans toute leur férocité.

Je voudrais insister sur ce besoin, dans les arts modernes, de donner l'accent de la vie, en dehors de la réalité et de la vérité historiques, aux expressions de la sensibilité humaine, aux scènes et épisodes de la vie de famille, aux aspirations les plus élevées de l'ordre naturel, mais les œuvres des dernières années se trouvant disséminées dans les monuments, promenades et jardins publics il nous est difficile d'en faire une description sommaire se rattachant seulement aux plus importantes, aux félicités comme aux douleurs des actes humains.

Et citant les noms de quelques-unes de nos récentes illustrations :

Guillaume, Barrias, Mercié, Falguière, de Saint-Marceau, Chapu, A. Lenoir, nous croyons leur rendre un hommage sincère et mérité.

Ils sont d'ailleurs représentés au musée du Luxembourg, nouvellement inauguré dans ses nouvelles salles.

Peinture.

En ouvrant le siècle, nous arrivons à Eugène Delacroix (1799-1865).

Ses œuvres, au Louvre, suivent les diverses époques de sa vie, et

nous voulons les analyser, ne fût-ce que pour l'idée qui se résume en son nom et pour le mouvement qu'il a imprimé.

Ce que le nom de Victor Hugo rappelle dans la poésie, celui d'Eugène Delacroix le rappelait dans les arts, sans que nous veullions indiquer un degré quelconque de supériorité de l'un à l'autre ou dans les genres différents, idée que nous repoussons aussi bien pour les arts que pour la poésie.

Son début remonte au Salon de 1822. *Dante et Virgile* est plus qu'une traduction du poème florentin ; c'est un poème interprété, juxtaposé à l'œuvre du grand Italien. Une *illustration* du Dante, pouvant servir de frontispice à l'œuvre tout entière.

Les deux grands passagers des Enfers, Dante et Virgile, ont absolument l'expression poétique qui convient à chacun d'eux. Le pilote a l'énergie sauvage qui ressort du lieu même où il les conduit. Le fond, l'abîme, la mer, comme la profondeur de l'antre obscur, est livide et lugubre, et les damnés souffrent et se tordent dans les contorsions et angoisses terribles qui leur sont imposées par la vengeance du poète, instigateur des peines du juge suprême. Leur personnalité, leur sexe, leurs cadavres sont illuminés de la lumière divine qui s'attache à tout ce qu'elle touche, et ne resplendit pure et calme que pour les grandes œuvres, celles des poètes et celles des véritables artistes.

Voilà bien, il nous semble, le sens et la portée de tout le tableau.

Revenons, avec Delacroix, sur la terre et sur nos misères civiles, intérieures, sociales.

Le 28 Juillet 1830 est la guerre des rues, la trivialité des barricades, où l'on voit la Liberté nue guidant un homme du peuple en paletot et armé d'un fusil; cette peinture d'actualité est trop triste pour être grotesque, malgré ces détails infimes, le chapeau bosselé notamment, nous l'avons trop vue se renouveler dans les luttes de la Commune, pour n'y pas reconnaître l'accent sincère et l'incomparable vigueur du peintre dans l'interprétation de l'indomptable énergie des révolutions.

Il en est de même dans le *Naufrage du Don Juan*, qui ne doit rien au naufrage de la Méduse, car Delacroix sait interpréter merveilleusement; il *invente* toujours et ne copie jamais.

Les proportions de cette toile réaliste ne sont pas aussi vastes que

celles du tableau de Géricault, mais elle n'est pas moins terrible et navrante pour l'humanité. L'effet est moins théâtral et moins poussé aux groupes pyramidant vers un but final, l'espérance entrevue de loin. La situation est atroce, et le sort va décider d'un premier choix. La mer tout autour, interrogée, ne répond rien; cette barque est écrasée entre deux infinis, celui du ciel et celui de la mer; cette mer est glauque et verte, comme l'abîme qui menace de tout engloutir, barque et passagers. Seulement les expressions diverses en sont inexprimables, en face de ce chapeau, urne terrible d'où va sortir le nom de la victime. Tous, pressés, entassés, corps et pensées convergent vers ce centre d'action. Le capitaine, à l'arrière, enveloppé dans son manteau, paraît seul se désintéresser de la désignation; les autres se cramponnent instinctivement ou furieusement à la vie, s'accrochant à tous les objets et se résolvant à toutes les atrocités pour ne pas périr. Des uns, les visages sont d'une énergie épouvantable; d'autres, d'une indifférence voisine de la folie. Il y a là de magnifiques agencements de tons, des touches crues, des empâtements éclatants qui font de toute cette peinture une œuvre étudiée, fouillée, rendue avec une largeur de lignes, une vigueur d'expression et une réalité saisissantes.

C'est le drame vibrant.

Les Femmes d'Alger et la *Noce juive* sont des toiles lumineuses et transparentes, où Delacroix, comme tonalité, s'est approché de la perfection; c'est un modèle de composition et de couleur, où, dans *les Femmes d'Alger* surtout, il a rendu avec une poésie étrange les attitudes et les expressions alanguies de ces femmes demi-naïves et demi-sauvages, qui ressemblent aux gazelles du désert.

Le Massacre de Scio est un épisode saisissant des guerres et revendications de la Grèce contre la Turquie.

Le groupe des morts en avant du tableau, des blessés voués au poignard, menacés encore par les fusils et charges de chevaux des janissaires, est d'une énergie sombre. Une famille grecque, encore debout, attend la mort avec une mâle fierté; des femmes s'élancent sur les cavaliers turcs avec une furie indescriptible; ceux-ci, farouches et altiers, attachent à leur selle les esclaves arrachées à la mort. Tout cela est nettement dessiné, avec une fermeté de contours et une violence de rendu qui donne à cette scène un aspect sévère et pathétique.

Le massacre s'étend au loin dans la plaine, jusqu'aux murs de la

ville, dont on aperçoit au fond les minarets et les mosquées dans le soleil d'un jour tombant.

L'Entrée des Croisés à Constantinople est une toile superbe, lumineuse, d'une grande noblesse d'exécution dans tous ses détails, magnifique pendant du *Massacre de Scio.*

C'est le triomphe en face de la désolation.

Les Deux Foscari sont une page détachée de l'histoire d'Italie.

Elle a le ton de l'époque et le sens tragique du sacrifice accompli; sa place serait au Louvre, dont la nouvelle salle (des États), généreusement octroyée à l'école française, en fait ressortir vivement les qualités essentielles et toute la splendeur.

En somme, le génie de Delacroix s'impose de lui-même; il peut ne pas toujours plaire, parce qu'il n'est ni pédant, ni banal, ni prétentieux; mais il repousse bien loin de lui tout ce qui est médiocre, tout ce qui n'est pas absolument franc et viril.

Il a repoussé lui-même la popularité.

Son style est nerveux, abrupt si l'on veut, mais passionné.

S'il ne s'en dégage pas toujours le charme attractif de la sympathie, il frappe et arrête le regard attiré par une sorte de fascination, celle du novateur.

Il n'a pas non plus dédaigné de traiter les sujets les plus simples ou isolés.

Fleurs et animaux sont revêtus par lui des couleurs les plus vives, de l'énergie la plus sauvage. Ses *Tigres* sont superbes d'allure féline et de férocité.

Après Delacroix, je laisserai forcément de côté des noms célèbres et de belles œuvres, ayant besoin d'accentuer la note réaliste et naturaliste qui est mon sujet.

Les classiques, la pléiade des prix de Rome et même les romantiques sont naturellement écartés, bien que je rende pleine justice à l'immense talent de quelques-uns. Les jurys successifs (Bouguereau *regnante*) en ont estimé la valeur par les récompenses du Salon.

Les réalistes et naturalistes poseront d'eux-mêmes et sans efforts, je le crois, par une description plus étendue de leurs œuvres, à la suite.

La plupart d'entre ces peintres auront la gloire d'avoir entendu les premiers bégaiements du langage nouveau et se sont formés devant la nature, après avoir secoué les influences qui ont pesé sur leur jeunesse le plus souvent besoigneuse.

On comprendra aussi ma réserve à l'égard des artistes vivants et la convenance qu'il peut y avoir à s'imposer quelques limites d'appréciation, en ne m'arrêtant que sur quelques-uns en raison de leur conformité du sujet que j'ai voulu représenter et que je développerai pour terminer.

Le mouvement romantique a entraîné vers l'Orient la plupart de nos peintres de 1830, époque de la conquête de l'Algérie. La lumière, le parfum, l'allure, le costume et la couleur, les sites baignés de soleil et les tonalités éclatantes, donnaient à ces chercheurs convaincus un renouveau qu'ils prenaient trop pour une création véritable.

Fromentin et Marilhat sont les initiateurs, ayant ouvert la voie aux *Orientalistes;* Tournemine et, plus tard, Guillaumet ont marché dans la même voie.

Decamps s'y est arrêté, mais il a su aller plus loin encore et se faire une place à part dans le domaine des conceptions larges, humaines et historiques.

Arrêtons-nous à Decamps (Alexandre-Gabriel, 1803-1860), comme transition.

Longtemps relégué en dehors du musée des peintres contemporains, Decamps avait rapporté de l'Orient des leçons de lumière et de clair-obscur, comme les Hollandais en avaient reçu de leurs possessions lointaines.

L'auteur de *Joseph rendu par ses frères,* de *l'Histoire de Samson,* de *la Défaite des Cimbres,* de *la Sortie de l'école turque* ne devait pas être mis ainsi de côté; l'art s'étend à tous les climats, comme il se nourrit de toutes substances.

Nous avons de lui au Louvre :

Une caravane. Ceci est bien la chaude coloration du désert, les feux ardents d'un ciel brûlant, se confondant avec une mer de sable. La caravane est arrêtée près d'une citerne, à l'entrée de la mosquée;

la troupe et le convoi d'arabes, guides et chameaux, sont harassés et comme enveloppés d'une vapeur étouffante et lourde.

Des Chevaux de halage. La nuit va venir, le charretier presse du fouet et de la voix la marche de ses chevaux piétinant la berge ; ils sont entrés jusqu'à l'eau, qu'ils font jaillir sous leurs pas précipités. Le charretier, planté sur le cheval de renfort, montre pour leurs efforts vigoureux la plus complète nonchalance. La campagne au delà du fleuve est vivement éclairée par les derniers rayons du soleil couchant ; les paysans rentrent à la ferme, car le ciel est menaçant au-dessus de leur tête. La vigueur déployée par l'attelage, les jaillissements de l'eau produits par les pieds des chevaux, les dernières clartés encore étincelantes du jour qui tombe, tout cela indique un déploiement de force et d'énergie naturelles considérables.

En dehors du Louvre, nous pouvons encore citer : le *Grand bazar turc* et ses études de types si accentués et savants; *la Rade de Smyrne,* si incroyablement lumineuse et sereine, avec ses murs blancs dont le reflet tremble dans l'eau limpide, et la vaporeuse atmosphère qui la baigne comme un léger et transparent nuage.

Enfin, la jeunesse sous ses deux aspects.

Tranquille et silencieuse, dans les *Enfants turcs au bord d'une fontaine,* occupés et appuyés contre les piliers d'un bâtiment longeant un cours d'eau, à voir courir les pigeons qu'ils lutinent.

Bruyante et animée dans la *Sortie de l'école,* turbulente débandade d'une marmaille en babouches, sous les yeux d'un pédagogue rébarbatif en lunettes et en turban, fourmillement de bambins au minois éveillé qui gambadent, dansent, courent, se bousculent, se renversent, se ruent au mouvement et au soleil, comme des poulains échappés, et dont on croit entendre les cris joyeux.

Puis, accentuant davantage les mœurs turques, les *Anes d'Orient,* la *Ronde de Smyrne,* où la verve humoristique du peintre s'élève à la hauteur des contorsions du délire et du fanatisme; la *Scène des crochets,* où l'impassible férocité musulmane a été rendue dans toute son horreur; *les Bourreaux à la porte d'un cachot,* dont l'un surtout, sorte de demi-squelette qui ressemble à un vieux lion maigre et sans crinière, est à lui seul comme un tableau complet des mœurs barbares et du génie fataliste de l'Orient.

Enfin, le *Boucher turc,* une des petites toiles les plus populaires du maître et qui peut passer pour le chef-d'œuvre du métier. Jamais le charme de la couleur, l'adresse du procédé... les beaux contrastes

de l'ombre et de la lumière, la perfection des moindres détails, la magie du coup d'œil n'ont été poussés plus loin. Ce boucher fantastique fumant sa pipe dans l'enfoncement obscur de sa boutique, derrière ses balances, au milieu des ustensiles de son état, se détache comme une vision nocturne et ineffaçable. Le mur blanc éblouit. Au fond, l'étalier dépèce sa viande et s'apprête à en couper les morceaux, qu'il suspendra à des crochets près du maître. Le tout est d'une exécution merveilleuse; mais c'est surtout de l'habileté de main.

Après Decamps, je signalerai surtout Millet, Courbet, puis Rousseau et Corot; la peinture se pénétrant de plus en plus de l'expression de la vérité extérieure et humaine (en dehors des conventions rétrospectives) et du sentiment de la nature, qui l'engage dans une voie nouvelle.

Delacroix a reculé les limites de la peinture en observant les lois d'équilibre de la couleur dont il avait l'intuition et leur ajoutant une expression nouvelle.

La couleur est un élément mobile, vague, indéfinissable; le coloris est le moyen d'expression par excellence. « Le rôle du coloris est de nous amener le cortège de la nature extérieure et d'associer les splendeurs de la création matérielle à l'action de l'homme ou à sa présence. » (Ch. Blanc.)

C'est une première étape franchie.

L'école nouvelle a certainement profité de son exemple et de ses leçons.

« La tendance véritable de la nouvelle école et qui la porte si haut, dit A. Wolff, n'est pas le vulgaire réalisme, c'est l'alliance de la vérité et du sentiment, l'étroite union entre ce que l'œil contemple et ce que le cœur éprouve. »

Il faut rendre cet hommage à tous, qu'ils cherchent par des voies diverses, l'accent de la vérité, faisant la preuve de science acquise, d'une intelligence ouverte, d'expressions multiples et variées impliquant en elles-mêmes, moins l'absolue perfection qu'un besoin de réalité et un indice sérieux du sentiment de la nature plus développé qu'à aucune époque antérieure et pris dans son acception la plus large prêtant de moins en moins aux fictions hétérogènes.

D'un autre côté, je dois le dire, ce que je déplore, avant tout, chez un artiste, c'est l'imitation, l'inspiration suggérée.

Si je laisse de côté de belles et grandes œuvres, c'est que j'ai

besoin, de poursuivre mon but, qui est le réalisme et le naturalisme, pas autre chose.

L'ensemble des œuvres qui se sont produites dans nos expositions depuis une cinquantaine d'années peuvent être classées, je l'ai dit plus haut, d'une manière générale, de cette façon qui est d'accord avec les faits et les tendances actuelles, comme avec les données de la critique.

Les classiques et romantiques.

Les réalistes et naturalistes.

Cette classification par elle-même atténue l'individualité de l'artiste, pour mettre en relief l'universalité des formes de la peinture, c'est l'estampille sur le cadre. Cette estampille et les formes correspondent ainsi aux phases actuelles de la littérature.

Reprenant notre classification par étapes à partir de la génération précédente, ce sont par ses grandes lignes seulement :

Parmi les classiques et peintres d'histoire :

Th. Couture.

Léon Cogniet, une touchante expression d'affliction paternelle. *La Fille du Tintoret.*

Cogniet, dont les élèves sont des maîtres tels que Meissonnier, Rosa Bonheur, Paul Laurens, Bonnat et J. Lefebvre.

Flandrin, de beaux portraits et de grandes fresques d'un noble et intense sentiment religieux.

Comme peintres militaires :

H. Vernet, de belles troupes dans de grandes actions militaires.

Gérôme, Yvon, Meissonnier et Bellangé.

Pils, de beaux troupiers au repos ou en déploiement de campagne.

Parmi les romantiques :

Ary Scheffer dans des interprétations sentimentales et élégantes des poètes allemands.

Paul Delaroche, l'interprétation dramatique de sujets anglais ou de quelques épisodes de notre histoire, puis aussi une vaste galerie de tous les grands artistes pour l'École des beaux-arts.

Je me bornerai à citer encore :

Parmi les coloristes et réalistes :

Diaz, rend admirablement le chatoiement des couleurs et le velouté des chairs.

Courbet, le réalisme de la nature brutale.

Régnault, le réalisme de la Bohémienne, des mœurs et du cimeterre des palais orientaux.

Comme naturalistes :

Rosa Bonheur exprime la vie des grands bœufs au milieu des gras pâturages.

Millet, le naturalisme de la vie laborieuse.

Enfin, Bastien Lepage réalise le plein air des champs, et nous donne la saine représentation des travaux agrestes.

Je m'arrêterai là pour ne pas affronter des personnalités trop bruyantes ou trop jeunes et trop récentes encore.

Un double courant nous ramène au sentiment de la nature, au paysage; la nature elle-même sous ses faces les plus diverses. Th. Rousseau, Corot, Chintreuil.

Sans m'arrêter davantage aux autres œuvres saillantes de l'époque, au premier rang des œuvres classiques, je noterai d'abord les *Romains de la décadence*, de Th. Couture.

L'arrangement de ce tableau est des plus habiles et des mieux compris. L'impression qui en résulte est grande, noble et vivace.

C'est la satire de Perse ou Juvénal prenant un corps sensible et coloré pour stigmatiser une époque sous le couvert de l'allusion et de l'histoire.

Cette composition à la Véronèse, d'une grande clarté, d'un dessin magistral, d'une facture énergique et brillante, devait présager un grand peintre que le découragement et peut-être l'ambition déçue ont détaché trop vite des œuvres larges et virulentes.

Ses *Enrôlements volontaires*, restés inachevés, pouvaient lui offrir un admirable pendant à cette *Orgie romaine*, mais il en a longtemps suspendu et ajourné l'exécution. Il y avait là pourtant encore une grande composition qui annonçait un recommencement après une période finie; l'ordonnance en était excellente, l'ensemble d'un effet très pittoresque, rempli d'épisodes intéressants, de groupes pondérés et équilibrés avec art, et qui pouvait devenir une œuvre égale à son premier succès.

Ses commandes officielles en voulaient autrement.

Et pourtant, son *Fauconnier*, d'un autre ordre, était encore un coup de maître.

Si je me suis arrêté sur l'œuvre de Th. Couture, c'est qu'elle marque une époque : la fin de la monarchie de Juillet et les premières aspirations républicaines refoulées par l'Empire.

Cette époque a vu certainement de grandes illustrations.

Les lithographies de Raffet sont bien françaises.

Il a atteint au sublime en crayonnant le *Réveil*, rêve étrange où se dressent, comme des revenants qui écartent leur linceul, les volontaires de 92, le sergent de Marengo, l'enseigne d'Austerlitz, les sapeurs de la Bérésina, les grenadiers de Montmirail et de Champaubert. Ils ont encore peine à ressaisir la vie au son du rappel ; mais bientôt ils reparaîtront, spectres armés, cuirassés, sanglés, dans la *Revue nocturne* qui se groupe sous la lune funèbre de l'autre monde. Les escadrons défilent sous les yeux de César qui, à force de rêver combats au fond de sa tombe, en est sorti pour commander encore une fois ses légions..., et la cavalerie posthume de Waterloo passe avec la vitesse des morts, et lui, sur son cheval, pâle, il attend la fin du défilé pour rentrer avec eux dans la nuit...

Viennent ensuite les peintres romantiques, tels que Ary Scheffer et Paul Delaroche. Leurs œuvres, ornements du nouveau Salon français, sont reproduites par la gravure, et font ainsi la gloire rétrospective de leurs auteurs.

Mon attention personnelle, exposée en ce livre, recherche avant tout la marche progressive dans le sens réaliste et naturaliste.

Cabanel serait attristé, sans doute, que je le comprisse dans cette dernière acception.

Quant à P. Baudry, il brille au grand foyer de l'Opéra.

C'est à l'architecture d'ailleurs qu'il faudrait classer les œuvres de Puvis de Chavannes, ses panneaux décoratifs en étant le complément, l'accompagnement nécessaire.

Il faut les voir au Panthéon.

J'ai expliqué ma réserve à l'égard des artistes vivants ; elle m'est imposée par un sentiment qui, je l'espère, sera justement apprécié.

Je n'ai pas eu, d'ailleurs, la prétention d'établir ici une classification absolue.

Nombre d'artistes se sont essayés dans plusieurs genres, mais il est certain aussi que leur tempérament les rangerait assez naturellement dans chacune de ces formes où ils sont plus à l'aise isolément.

Je ferai aussi remarquer que le choix de mon sujet implique une tendance et non une préférence.

Des personnalités, des noms nouveaux, tels que Duez, Gervex, Roll, Rochegrosse, Cormon, ne peuvent encore être classés.

Ils attendent au Luxembourg la consécration de leur talent où l'accent de vérité sera toujours le bienvenu.

Je continue mon sujet spécial, réalisme et naturalisme ; la couleur mise en vedette.

Après Prudhon et Delacroix, Narcisse Diaz de la Pena (1809) marque une place réservée dans l'art de ces dernières années.

D'origine espagnole, il s'est fait une manière personnelle que l'on ne peut mieux nommer que la *magie de la couleur*.

Il est poète et fantaisiste, et semble broyer sur sa palette des rubis, des émeraudes mélangés à des essences orientales.

Peintre de genre et de paysage, il est à mon avis supérieur quand il veut bien rester dans ces données plus voisines de la réalité, quelque éblouissante qu'il veuille la transformer.

Dans l'*Écureuil*, deux charmants enfants se jouant sous un couvert d'arbustes sombres et de large arborescence ont une grâce naïve et douce qui en font une scène champêtre élegante et éclatante, d'un coloris harmonieux et vivace; leurs deux têtes attentives, à la fuite du vif animal, forment le centre du tableau et rayonnent de simplicité juvénile dans l'œuvre entière.

Les *Bohémiens* offrent un ensemble très diversifié et d'une énergique coloration.

La *Fée aux perles* et les jolis lutins qui l'accompagnent sont peints dans une tonalité ferme et très agréable ; le buste de femme rappelle les fines touches de Corrège, et sa tête fière et superbe est couronnée, sous une brillante chevelure, d'une fine coiffure de perles et diamants étincelants.

Il faut y joindre deux petits paysages des plus accentués et des plus mystérieux.

Le *Départ de Diane pour la chasse* a une importance exceptionnelle. Diane resplendit de toute sa beauté, éclairée par l'astre des amours; marchant en avant d'une allure vive et fière, elle n'est un instant arrêtée que par le brûlant baiser de son amant, par une dernière caresse de son chien. On ne saurait rien rêver de plus lumineux, de plus poétique, et d'un mouvement plus heureux et plus séduisant.

Il y a lieu certainement de subordonner à ces dernières œuvres un grand nombre de ses tableaux disséminés dans diverses galeries.

On ne peut se dissimuler qu'une grande fécondité chez cet artiste, une certaine originalité sans discipline et sans mesure, ont réduit l'importance et la valeur de quelques-uns de ses tableaux. Une certaine insouciance le portait à se prodiguer à des grâces affectées, à un maniérisme inconscient qui dégénérait en un sensualisme à la fois provocant et fade ; en une exhibition de femmes nues dans toutes les postures et sous tous les aspects. Ici il confondait la lumière avec la blancheur ; mais il exagérait aussi la mollesse et l'inconstance du dessin, le papillotage du coloris, la touche cotonneuse, les tons crayeux de la carnation, une sorte de mièvrerie empruntée, faisant ressembler la plupart de ces toiles à des imitations des premières.

Celles-ci, toutefois, nous paraissent suffisantes pour prendre une place à part parmi nos peintres modernes en consanguinité de mérite avec Corrège et Giorgione.

Carolus Duran a de ces chatoiements de couleur, de ces effets d'étoffes et de cette luxuriance de tonalité appliquée au portrait.

Henner se complaît à la tonalité des chairs dans la fluidité des vapeurs ambiantes.

Ribot emprunte, lui, ses effets sombres à Ribeira.

Dans l'ordre de progrès moderne, nous arrivons à Millet, et, avec lui, nous franchissons la ligne préétablie du réalisme accepté pour entrer dans la génération du naturalisme impressionnable (pas encore *impressionniste*).

Celui-là est un vrai paysan, né à Gréville (Manche), le 4 octobre 1815 ; il est mort dans le village de Barbizon avant d'avoir atteint sa soixantième année. Vie de travail, de lutte contre le besoin journalier, de désillusions, trop souvent ; vie simple et rustique du poète artiste.

Millet cherchait le vrai et ne visait point à l'effet. Il aimait la terre qu'il avait labourée ; les paysans qu'il rencontrait chaque jour, la campagne et ses horizons qu'il contemplait d'un œil profond. « Quelques-uns de ses paysages, dans leur simplicité rudimentaire, ouvrent au regard un horizon infini ; ses paysans, sous leurs haillons, ont parfois je ne sais quelle grandeur épique. » (V. Fournel).

C'est la campagne, la nature *vécue* et sentie.

C'est la réalité prise sur le fait, mais encore une fois, ce n'est pas seulement du réalisme.

Un souffle de sensibilité, une empreinte poétique circulent à travers toutes ses œuvres s'élevant dans l'âme du peintre lui-même pour se confondre dans l'âme insaisissable de la Nature.

Dans les *Glaneuses*, grand succès du Salon de 1857, il fixe nettement sa manière, et sa forme particulière, toute personnelle.

« Trois femmes couchées sur le sol ramassent péniblement, un à un, les épis oubliés par les moissonneurs. Leur attitude, leurs vêtements, leurs visages disent la misère, la faim, le travail patient et la résignation sans pensée. Au mouvement de leurs corps, on devine qu'elles sont harassées, et pourtant qu'elles se hâtent pour rapporter au foyer, qui a besoin d'elles, la maigre récolte du soir. »

Cette scène champêtre est claire et précise.

Au Salon suivant, dans la *Femme faisant paître une vache*, la silhouette de la vachère se profile durement sur un fond terne et triste : personnage et terrain se confondent dans une certaine uniformité de ton.

Il faut ici saisir l'intention du peintre avant de la critiquer. Le sentiment profond qu'il a de la nature ne se fixe pas toujours comme les traits d'une action définie, comme le profil d'un personnage connu ou désigné. Ce vague du dessin, cette indécision des contours dans une lumière limpide et attiédie n'est-elle pas une condition et l'impression adoucie d'une plainte vibrante, d'un murmure attendri ?

Nous remarquerons cette indétermination d'une fixation positive dans un certain nombre d'œuvres naturalistes et nous en recherchons le charme.

Voyez au contraire dans l'*Angélus* quelle netteté et quelle vigueur il prend dans cette prière du paysan à son divin Créateur, à la puissance cachée qui produit ses fruits et moissons de la terre.

L'*Angélus*, pour nous, est peut-être la plus grande page du peintre.

Quelle impression de recueillement ne ressent-on pas en face de ce ciel gris, de cette terre fraîchement labourée, en regardant ces deux humbles silhouettes qui se profilent sur l'horizon : c'est la pénombre des vivants sur le nimbe éclatant d'un soleil couchant.

La cloche vient de tinter au village dont on aperçoit le clocher dans la brume du soir ; l'homme a ôté son bonnet ; la femme, inclinant tout d'une pièce son pauvre corps dévié, joint les mains sur la poitrine et prie avec ferveur — la prière du simple, la foi en un Dieu protecteur des faibles, le sursaut modeste vers l'éternité !

Qu'on ne nous parle donc pas d'ennoblir les types, de relever la vérité par le style.

Un style est là tout entier, au contraire, et vous ne le compren-

drez jamais, si vous ne sentez pas là vous-même la poésie de la simplicité agreste, l'expression saisissante, la poésie de la Nature.

Cette expression vraie et sensible se retrouve dans toute les productions de Millet, dans la *Veillée* cette toile lumineuse, où la lampe, le *lumignon* du pauvre, éclaire le travail du père tisseur de paniers, de la mère toute à sa couture, et le berceau de l'enfant à leurs pieds.

Elle se retrouve dans la *Becquée*, cette franche sollicitude d'une mère donnant les premiers soins du jeune âge à ses enfants assis sur le seuil de sa chaumière, tandis que le père travaille à son jardin, entr'ouvert dans un coin du tableau.

Tout cela en plein et gai soleil du printemps.

On a voulu voir, dans quelques-unes des dernières œuvres de Millet, une thèse à faux contre l'ordre social, une affectation de prédication égalitaire.

On trouve à la *Tondeuse de moutons* de trop grandes proportions pour un aussi mince sujet, une couleur lourde et heurtée, une coiffure et une robe presque révolutionnaires; nous cherchons vainement une telle prétention de sa part.

La *Cardeuse de laine* et l'*Homme à la houe* semblent, dit-on, chanter tout bas, une mélopée lente et lugubre, les souffrances de l'habitant des campagnes. C'est déjà beaucoup, pour nous, qu'ils chantent et qu'ils l'expriment; mais nous ne pensons pas qu'ils chantent les âneries et les saletés de notre époque.

L'*Homme à la houe* serre le cœur par l'aspect attristé du sujet dans sa simplicité primitive. Millet avait dit qu'il jetterait le cri de la terre dans le *han!* du laboureur écrasé sous la peine. Le paysan est là, en effet, respirant un instant dans un souffle d'accablement; il est penché en avant comme un être dont la volonté lutte contre la fatigue qui l'envahit. « Le mouvement est si bien observé, les formes sont dessinées en lignes si vivantes, le drame de l'humble aux prises avec le sol est si puissamment indiqué, que le paysan prend les proportions véritables sous l'œil du spectateur : on souffre de sa peine comme lui, obsédé par le trop-plein du travail imposé à l'homme : il vit et on vit avec lui; le champ qu'il cultive s'étend à perte de vue; nous ne pensons pas au tableau, tant cet art véritable nous ramène dans la nature même ». (A. Wolff.)

Je termine par l'apologue auquel on ne refusera pas, du moins, l'idée philosophique.

Le Bûcheron et la Mort est touché dans cette manière sinueuse, indécise, que nous avons expliquée déjà, et qui convient à l'allégorie.

C'est bien la traduction libre et expressive de la fable du bon La Fontaine.

Au coin d'un bois, le bûcheron s'est affaissé sous le faix des années et de ses lourds fagots. Il crie et se plaint amèrement; passe la Mort, un squelette armé de sa faulx et de son sablier, et couvert de la simple tunique du pauvre, un linceul sans coutures retenu sur la tête et les épaules. La mort veut entraîner le misérable et abréger ses souffrances.

Le peintre n'a répondu pour lui ni oui ni non, tant la vie de misère tient peu de place ici-bas.

Millet est le premier peintre français qui ait introduit résolument le sentiment de la nature en participation avec la réalité des représentations humaines; Millet a reproduit la vie des champs, s'inspirant à la fois des impressions de la famille, des misères de l'humanité, des rudes conditions où elles naissent et grandissent. Ce n'est qu'un côté du vaste tableau des péripéties humaines, mais c'est le côté le plus touchant et conséquemment le plus sympathique; c'est pourquoi la valeur de son œuvre s'élève successivement et lui a donné la puissance posthume d'un maître. J. Berton et Bastien Lepage sont ses successeurs immédiats, avec des nuances diverses qui en font des artistes de premier ordre : J. Berton, dans une note attendrie, un peu attiédie; Bastien Lepage, dans la pleine possession de la lumière, du plein air extérieur et de la réalité de la vie champêtre.

Si nous sortons de cette impression du sentiment de la nature, nous arrivons à Courbet, qui a paru un instant fixer les tendances de l'école naturaliste moderne, mais qui, chef d'école d'un jour, s'est vu dépossédé ou du moins méconnu par l'école *impressionniste,* dont Manet a dès lors proclamé les lois, en prétendant remplacer la valeur du modelé, du clair-obscur, des nuances attiédies par une succession de taches, de silhouettes contrastant avec les principes supérieurs de l'éducation de l'œil et des impressions fugitives et mobiles de la pensée ramenée au sentiment du relief et de la nature.

Quoi qu'il en soit, Courbet est une date dans l'histoire de l'art contemporain.

Courbet est sans contredit le chef de l'école réaliste contemporaine, mais il est en même temps naturaliste de parti pris, ayant plus

le sentiment de l'interprétation de la nature que le sentiment intime de la nature, comme l'ont les deux grands paysagistes que nous allons aborder : Rousseau et Corot par-dessus tout.

On pourrait dire que Courbet est un naturaliste sceptique, goguenard, Rousseau naturaliste conscient, Corot naturaliste de foi.

Avec Courbet le Réalisme naturaliste prêche d'exemple et s'impose comme force brutale, mais active.

Si cependant on supprime le boursouflage de l'apôtre exalté, les clameurs des disciples vaniteux ou convaincus, croyant pour la plupart que quelque chose de leur personnalité pourrait rester attaché à celle du maître, il reste en Courbet un peintre véritable, sûr de lui, franchement démocratique, touché du réalisme populaire, de la vérité de la nature vivante et animée.

Son *Enterrement d'Ornans* est maintenant au Louvre et nous pouvons le juger avec indépendance.

Le sujet répond au titre, voilà la première chose qui ne peut être discutée ; supposons un instant que l'on crée (notre supposition n'a rien d'insolite) au chef-lieu de département, comme on le fait dans les mairies de Paris actuellement, une salle où seraient représentés les principaux actes de la vie civile : naissance, mariage et décès ; ne trouverait-on pas cette toile à sa place dans ce musée de province, réservant si l'on veut l'étendue du tableau?

Courbet s'est-il inspiré d'autre chose que de cette peinture d'un acte municipal et même religieux, puisqu'il y a joint les assistants du clergé?

Il en a exprimé la triste réalité, le sérieux même, qui n'est grotesque que pour des yeux subtils ou prévenus.

Son tableau ne serait pas à sa place à Paris, certainement, mais à Besançon aurait-il soulevé les mêmes éclats de rire et quolibets qui l'ont accueilli à sa première exposition?

Notre public, les critiques d'art à Paris, se butent souvent à une première impression malsonnante, dont on revient plus tard par la réflexion, l'habitude et aussi le changement du milieu social ; aussi approuvons-nous, sans restriction, l'entrée de cette œuvre toute réaliste qu'elle soit au musée du Louvre, qui n'est pas seulement un musée parisien, mais un musée national et universel.

Voilà bien, en effet, dans cet enterrement, la longue file des assistants aux masques plus ou moins grossiers ou difformes ; le clergé de

village au complet et ses desservants habituels; les deux marguilliers, juges au tribunal, en robes et toques rouges; les parents bien en situation devant les porteurs du cercueil, enfin ce fossoyeur en manches relevées qui pose un genou sur le bord de la fosse, sérieux et occupé seulement de son ensevelissement.

Ce deuil endimanché en habit noir, en veste, en béguin; ces pleurs, cette expression d'une cérémonie froide, curieuse et triste, sont-ils moins respectables parce qu'ils ont été saisis sur le vif par le peintre d'Ornans? Tout cela n'est-il pas au contraire d'une vérité qui dépasse la vraisemblance et qui serait grotesque partout ailleurs?

Et cela quand bien même l'artiste, qui n'est pas toujours la dupe de ce qu'il voit, y aurait mis quelque chose de sa bonhomie paterne et de sa *finauderie* franc-comtoise.

Il n'en est pas moins vrai que c'est une œuvre large et juste, laissant au réalisme la part qui lui convient et peinte avec une solidité qui s'est affirmée dans des œuvres postérieures.

Voyez en effet le *Suicidé;* cette tête qui paraît respirer encore accuse bien chez son auteur la détresse morale d'un malheureux artiste poussé à cet acte de folie qui atteint surtout les âmes exaltées et violentes. Quelle force de rendu!

Voyez aussi le *Rut du printemps* (Combat de cerfs).

Cette page est superbe. La nature se produit en toute sa force et son exubérance printanière. Tout y concourt, la vigueur de la sève dans l'arbre, l'ardeur du soleil sous leurs cimes, le rut des animaux. Dans un dessous de bois clair et transparent, les animaux s'ébattent dans toute leur énergie; tout cela sous le scintillement des eaux, du feuillage, des membres élancés et des têtes à cornes.

Étant admise la valeur, disons mieux, la maîtrise du talent de Courbet, nous citerons encore quelques-unes des belles toiles de lui que nous avons vues dans les dernières expositions générales ou particulières.

La *Fileuse*, toile rustique et simple mais délicate cependant, peinte avec une fermeté simple et qui peut figurer à côté de toute autre toile du même genre de Millet ou de J. Breton.

La *Forêt en automne*, la même force de la nature, au déclin de la saison, que le *Combat de cerfs* en son épanouissement.

G. Courbet n'est pas seulement représenté au musée du Louvre, il l'est encore au Luxembourg par trois œuvres absolument hors ligne.

L'*Homme à la ceinture*, qui a la force et la saveur de facture du *Suicidé.*

La *Source*, éclatante et lumineuse. La vérité d'effet en est surprenante. La transparence cristalline des eaux, la vigueur des bois et taillis qui offrent un bassin des plus verdoyants, et enfin la molle verdure du feuillage qui domine ce coin solitaire et consacré, ont un charme, une poésie naturels qui n'empruntent aucun autre élément de beauté que la vérité d'interprétation de la nature elle-même.

Enfin, la *Vague* a saisi l'effet d'une mer houleuse avec une intensité prodigieuse et une vigueur de bouillonnement que l'on ne peut décrire ou comprendre qu'en présence du tableau même de la nature reproduit exactement par le peintre.

Que ses *Casseurs de pierre*, ses *Demoiselles du bord de la Seine*, ses *Baigneuses*, le *Retour de la Conférence* et la *Femme au perroquet* aient offusqué bien des gens et pu être considérés comme une triste et burlesque bouffonnerie, je le croirais d'autant mieux que je sais combien chez certaines natures la bouffissure accompagne le mérite réel et combien aussi peut être ardent l'esprit de lutte et de protestation énergiques contre les critiques acerbes du parti pris et contre l'outrecuidance de la vanité aveugle.

En résumé, Courbet, par sa double conception de la réalité, de la beauté, de la puissance de la nature, peut être considéré comme le chef des écoles réaliste et naturaliste.

Béraud et Raffaëlli le continuent dans cette voie, ostensiblement.

Je semblerais éluder la discussion si je ne disais aussi quelques mots du peintre Manet, qui a su trouver des effets dans l'application de la lumière crue.

A l'exposition de ses œuvres faite après sa mort à l'École des beaux-arts, on a pu voir quelques études finement touchées, quelques portraits notamment.

Ses autres compositions sont absolument gâchées par ce parti pris de crudité, de chinoiseries, sans air, sans nuances dégradées, sans aucune perspective, que l'on ne peut considérer sans surprise. C'est un tempérament bien doué, trop bien peut-être puisqu'il en abuse, très fin quelquefois, mais sans pondération, sans chaleur véritable, prenant pour une image réelle et vigoureuse ce qui n'est que heurté, indécis ou chargé.

Dans ce bagage assez important il ne resterait à notre souvenir que le *Torcador* blessé, très ferme étude dans le sens espagnol, et l'*Enfant à l'épée*.

Et enfin le *Bon bock*, peinture bien accentuée, franchement réaliste qui vous laisse un vague souvenir des fortes peintures hollandaises; l'influence de E. Halz, comme celle de Velasquez et Goya pour les premières.

La mort de ses deux chefs, Chintreuil et Manet, laisse l'école *impressonniste*, si tant est qu'elle existe encore, aux mains de manœuvres que nous ne pouvons pas même regarder sans un éclat de rire qui confine à la tristesse.

En somme, les seules œuvres de ses adeptes qui puissent être montrées jusqu'à ce jour sans provoquer un haussement d'épaules sont celles qui se rapprochent le plus de leurs devanciers.

L'originalité surtout ne prête pas à l'imitation.

Une figure à part dans l'art contemporain est Gustave Doré.

Ses dessins d'illustration sont un monde fantastique, animé, troublant, abracadabrant, des contes de Perrault ou drolatiques ; de Rabelais, de la Divine Comédie, ou les scènes de la Bible.

Dans l'impression de la nature exotique, « il a su rendre à merveille les paysages de l'Amérique, les troupeaux de buffles traversant le Meschacebé, les pins énormes dont les cadavres renversés servent de pont sur les abîmes, l'aurore se levant sur les Apalaches, et des ciels moirés, diaprés de nuages, qui semblent en changer, en remuer l'aspect, soit qu'ils arrachent au passage un rayon de soleil, soit que la lune les frange de sa lumière. » (Ch. Blanc.)

Ces illustrations se sont étendues à un grand nombre de publications montrant ainsi les services que peut rendre la gravure en général à la vulgarisation des grandes œuvres littéraires, à l'éducation du peuple et à la propagation des idées.

Bien que son talent soit absolument typique, ardent et fougueux, on serait injuste envers Gustave Doré si l'on omettait quelques-unes de ses œuvres en sculpture et peinture.

Nulle part la naïveté comme l'accent d'une certaine fibre populaire attachée à la lecture du roman-feuilleton, qui est une des passions du jour, n'a été mieux rendue que sur le socle et la statue d'Alexandre Dumas.

Rarement aussi on a mieux compris certains effets des passions humaines, des foules en marche, des grandes impressions bibliques, que dans le *Tapis vert*, le *Néophyte*, les *Martyrs chrétiens*, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, les *Ténèbres* et le *Calvaire*.

C'est une gloire de notre époque, un *portentum*, une force, un miracle de la nature, comme l'a dit Théophile Gautier.

On ne peut laisser en oubli, non plus, dans l'esprit militaire et dans le sens de nos récents désastres, les patriotiques efforts de MM. Detaille, Protais et A. de Neuville, talents mieux appropriés à notre situation.

C'est le tableau réel, souvent saisissant, souvent lugubre de la guerre transportée sur notre sol.

Regnault a été leur compagnon d'atelier, de campagne militaire et de leur glorieuse renommée.

Henry Regnault, entre les coloristes et romantiques, mérite une place à part.

C'est à la défense de sa patrie que H. Regnault a consacré les derniers instants de sa vie. Il est mort en brave à l'attaque du plateau de Buzenval.

L'École des beaux arts a voulu perpétuer ce souvenir patriotique en élevant à l'auteur de *Salomé*, et aux autres élèves de l'École tués pendant la guerre, un monument d'un beau style, d'un goût élégant et sévère où brille en lettres d'or, au milieu de branches de laurier, le mot *Patrie*. Sur le piédestal la belle figure de la Jeunesse, chef-d'œuvre de Chapu, frémissante sous ses longs voiles à demi pâmée d'émotion, se hausse en un effort douloureux, mais enthousiaste pour tendre au jeune maître le rameau héroïque.

Ses œuvres sont son titre artistique à l'admiration universelle.

Nous avons au Louvre sa première œuvre remarquée. *le Général Prim*. C'est plus qu'un portrait équestre, c'est un véritable tableau historique, que ce Prim, héroïque et théâtral, pâle, nerveux et vaguement inquiet dans l'ivresse du triomphe, campé sur un énorme cheval comme sur un pavois, et salué par les acclamations d'une armée en guenilles qu'on voit défiler dans le fond. Cette œuvre est pleine de vie, de vérité dramatique et de caractère. C'est bien l'émeute triomphante sous l'impulsion du *pronunciamento*.

La *Salomé* est une conception étrange révélée au peintre par la fixation sur la toile des rayons de feu du soleil oriental. Cette Salomé n'est qu'une Bohémienne à la figure sauvage, souriant au spectateur sous l'ébouriffement de son épaisse chevelure. Elle tient sur ses genoux le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de saint Jean-Baptiste.

Ce sujet avait été traité souvent et longtemps avant lui; aussi l'a-t-il compris d'une façon tout à fait neuve et hardie. Salomé pour lui est un type énergiquement et volontairement trivial, saisi dans toute sa vie robuste et jetée sur la toile avec une brutalité savante et calculée.

L'artiste a pris pour fond une draperie rutilante, qui devait absorber et éteindre la figure et sous ses pieds comme derrière sa tête, il a multiplié les étoffes splendides, les tapis aux couleurs éclatantes, les jupes lamées d'or; c'est au centre de ce feu d'artifice qu'est installé son modèle. Avec une étonnante crânerie de palette, il a su enlever lumière sur lumière, l'or de la jupe sur l'or du fond, les tons clairs mais froids, du buste et de la physionomie, sur les tons clairs, mais chauds de la draperie jaune. Une énorme habileté de main au service d'une conception absolument originale.

A l'exposition posthume organisée par ses amis en 1872, à l'École des beaux arts nous avons vu la *Sentinelle,* le *Départ pour la fantasia,* le *Patio à Tanger,* l'*Intérieur d'un harem marocain* et l'*Exécution sous les rois maures*, qui est au Louvre.

Celle-ci vous arrête entre toutes comme un éblouissement. C'est l'Orient dans sa crudité de tons; les réalisme sanguinaire dans son horreur profonde. Un escalier lumineux et ensanglanté, un homme décapité étendu à terre, un bourreau qui essuie tranquillement son sabre, et c'est tout; mais jamais son talent impétueux, éclatant, indiscipliné, mais trempé dans la lumière et la vie, ne s'était mieux manifesté qu'en cette toile.

Il était de cette forte race des grands peintres de la lumière, Titien, Velasquez et Delacroix.

Clairin et Benjamin Constant ne le remplacent pas.

Je ne terminerai pas sans jeter une larme de regret sur la tombe à peine fermée de Bastien Lepage.

Celui-là aussi est un peintre, un artiste véritable ne sacrifiant rien au travail mercantile. Pauvre et longtemps inconnu, il s'est

révélé d'abord par des portraits qui sont des merveilles de vie et d'expansion, rappelant les œuvres d'Holbein et d'Albert Dürer.

Plusieurs de ses autres productions trop grandes pour nos étroites et basses demeures, ou mal comprises, n'ont pas encore trouvé d'acquéreur et, après sa mort, elles atteignent de suite à leur haute valeur. Le Louvre pourra s'enrichir de sa *Soirée d'automne*, cette figure de paysanne penchée sur le champ de pommes de terre, et qui nous devait promettre un *Millet* pour l'âme qui s'y rattachait, un jeune maître pour l'interprétation de la nature, sa correction du dessin et la sobriété de la facture. C'était la première fois que l'art du plein air était traité avec cette supériorité. Les *Foins*, la *Forge* et l'*Amour au village* de la dernière exposition, sont encore des œuvres qui resteront l'honneur de nos galeries modernes.

Bastien Lepage est le dernier des naturalistes poètes.

J'arrive au Paysage sur lequel je veux m'étendre davantage, être plus explicite.

Huet fut un des premiers, avec Corot et Théodore Rousseau, parmi ceux qui s'avisèrent d'aller étudier la nature dans la forêt de Fontainebleau.

Il s'attache à mettre en relief la physionomie générale d'un paysage, à en dégager l'expression, à l'associer aux émotions de l'homme.

Plus que Corot, il recherche les aspects dramatiques et les effets violents; mais comme lui et en même temps que lui, il a dévoilé cette expression intime de la nature qui est, selon Sainte-Beuve « le symbole confus » et le « sens flottant de cette pensée universelle qu'il interroge et qu'il traduit ».

La nouvelle salle du Louvre a mis en évidence le *Calme du matin*, qui est d'une grande suavité d'expression. Les vapeurs légères, s'élevant au-dessus des eaux, se noient dans l'opacité des fourrés d'arbres et d'arbustes environnant et se cernent d'une épaisseur profonde contrastant avec la transparence des eaux. Cet effet est rendu avec une poésie grave et fine. Un sentiment très énergique sachant se fondre dans l'harmonieuse limpidité des phases successives de la nature.

Le nom de Huet amène naturellement celui de Jules Dupré, qui fut son compagnon de jeunesse.

Jules Dupré a été le précurseur du groupe illustre des paysagistes

modernes. L'un des premiers, il s'est retourné en face de la nature, la contemplant, l'étudiant dans ses manifestations intimes et repoussant tous les compromis de l'enseignement officiel exercé comme arrangement régulier de *motifs* pris de part et d'autre, sans autre préoccupation du vrai et de l'émotion communiquée.

Jules Dupré a surtout la puissance dans son expression la plus haute ; il traduit le grondement de la nature, ses effets troublants, sur mer ou dans la solitude des champs.

Si je faisais une exception à mon système de réserve envers les peintres contemporains, inscrits encore sur le livre d'Or des artistes vivants, ce serait en faveur de Rosa Bonheur, cette femme qui reste personnelle après Rousseau et la plupart de nos peintres d'animaux.

Il faut voir en effet au musée du Luxembourg avec quelle fermeté, quel sentiment vrai de la nature sont traités ses bœufs au labourage, l'*Attelage nivernais*. Quelle fermeté dans ce sol retourné, quelle vigueur déployée par cet attelage sous la conduite d'un simple paysan ; quelle belle perspective dans cette campagne défrichée, où l'on ne voit plus à l'horizon de cette vaste plaine, de ce champ de labour, que quelque taillis et arbres s'échelonnant dans la colline.

C'est le travail de la campagne, le rendement et la fécondité de la nature pris sur le fait. C'est un naturalisme puissant.

Au Louvre, nous retrouvons cette même expression de vérité dans Troyon.

Les *Bœufs se rendant au labour*. Ce troupeau de bœufs avec son gardien, dans un champ profond, est frappé fortement par les premiers rayons du soleil levant.

Le *Retour à la ferme*. Les bœufs et moutons reprennent le chemin du logis, ils se détachent sur un fond d'arbres qui s'assombrit par un ciel nuageux ; quelques vaches, attardées au bord de la rivière, sont ramenées par les aboiements du chien du berger.

D'Aubigny n'y est représenté que par deux tableaux. Le *Printemps*. Un grand verger s'épanouit sur le bord d'un sentier; la campagne s'étage au loin dans un horizon de collines verdoyantes ; les pommiers en fleur de chaque côté donnent un aspect riant et vivace à ce paysage qui n'est animé d'ailleurs que par la présence d'une paysanne montée sur son âne. Le ciel est clair et légèrement nuageux.

La *Vendange.* L'effet de celui-ci, d'un aspect terreux avec des frottis noirs brusquement troués de tons crus, est bien loin d'avoir la clarté et le charme du précédent, bien qu'il soit l'expression vraie.

L'un et l'autre indiquent une simplicité d'exécution, une touche négligée qui prépare les voies de l'école impressionniste.

C'est un peintre voyageur installant son chevalet un peu partout, avec une entière prédilection pour les *bords de l'Oise* dont il a fait un très beau paysage et un très grand nombre d'études, « d'où se dégage une impression de calme, de repos, de rafraîchissement qui va jusqu'à l'âme, où les saules et les peupliers tremblent au vent, où l'eau court au soleil avec des mobiles reflets et des miroitements exquis, où les lointains fuient avec mystère et le regard plonge sous des ombrages profonds... » (V. Fournel, *les Artistes contemporains*).

C'est bien la sincérité du sentiment qui doit dominer l'école naturaliste.

Nos deux grands paysagistes contemporains expriment la nature par des voies diamétralement opposées, mais larges l'une et l'autre.

Rousseau peint avec solidité, maturité, fermeté, comme à l'emporte-pièce.

Corot, au contraire, à travers un rêve de son imagination.

Cela vient de la façon dont ils voient l'un et l'autre la nature; le premier, sous un aspect hardi, éclatant, intense; le second, avec une expansion de tendresse mobile, voulant tout embrasser, et se prenant à tous les objets, même indécis. Plus de précision chez l'un, plus de sentiment chez l'autre.

Rousseau finit ses tableaux, Corot les ébauche seulement (du moins comme tendance); l'étude de la nature les réunit.

Rousseau a la science de la nature, Corot en a l'esprit et la foi.

C'est à Barbizon que Rousseau passa une grande partie de sa vie dans l'étude de la nature; sa couleur et sa facture procèdent de lui-même.

AU LOUVRE

La *Sortie de la forêt de Fontainebleau.* Ce coin de forêt, avec ses gras pâturages, est d'un effet prodigieux. Le soleil couchant a un charme inexprimable, grâce à la vapeur d'or pâle qui est répandue dans l'atmosphère et qui, baignant tous les objets, estompant leurs

contours, enlève aux arbres quelque chose de leur dureté qui ajoute encore à l'effet général. La mare, où s'abreuvent les vaches en retard à l'appel du gardien du troupeau, est illuminé commee un lac de rubis et de diamants. Les troncs noueux, mousseux et vigoureux des arbres, formant la lisière du bois, en font un encadrement fantastique.

Lisière de forêt. Quelques arbres sur la partie haute de la forêt se détachent seulement sur un ciel nuageux ; la lisière ne s'accuse au bas que par des premiers plans vigoureux, troncs d'arbres et moutons au repos dans les feuilles sèches.

Le *Gué.* La plaine s'étend au loin jusqu'à l'horizon par une ligne de montagnes très éloignées, d'une grande douceur de tons ; le gué est formé par un premier pli du terrain vert et marécageux où se développe le cours d'eau, ou l'étang, en sinuosités profondes. C'est à l'un de ces replis que s'engage le troupeau pour passer sur l'autre bord. Ce côté est la terre ferme plantée de beaux arbres drus et serrés, abritant une chaumière isolée. La verdure et le miroitement des flaques d'eau en avant est d'un effet charmant, et les animaux s'y reflètent en tons clairs comme un miroir magique.

La *Forêt.* L'effet de tonalité en est tout différent. Les troncs des arbres, les vaches attardées sont à peine réchauffés d'un rayon vague et troublant ; les dernières lueurs du jour s'aperçoivent seulement dans les cimes des hauts arbres et sur la clairière qui les joint.

L'*Allée de châtaigniers.* Immense vaisseau naturel où de grands arbres séculaires aux troncs noueux et puissants forment une voûte de verdure ample et majestueuse, toute pleine des aromes vigoureux et de la salubre fraîcheur des forêts, toile empreinte d'une sorte de solennité religieuse.

Voir aussi le vieux dormoir du Bas-Bréau.

Des collections particulières complètent la série des œuvres de ce peintre d'un rare mérite dont l'habileté, l'expression, l'énergie, la personnalité doivent être louées à un degré égal à l'unité, la vérité, l'harmonie et l'intensité de sa couleur, le caractère et le style qu'il donne au paysage. « Il sait mieux que personne rendre la profondeur des horizons, l'éclat du ciel, les sombres perspectives des forêts et dégager du spectacle de la nature une impression salubre et robuste. » (V. Fournel).

Rousseau rend la nature avec la précision et la clarté d'une

démonstration scientifique. Corot l'anime d'un souffle plus adouci et plus mobile, mais d'où s'exhale un sentiment profond.

Corot sait exalter la nature, il en fait une vivante harmonie ; s'éveillant au rêve, ou se perdant dans l'infini de la pensée.

La Nature ne se présente pas toujours à nos yeux, à notre esprit surtout, sous l'aspect de feuilles détachées, de troncs d'arbres noueux ou dénudés, de brins d'herbes flottants ou dispersés; elle a son charme pénétrant, son accent variable selon les enivrements des premiers jours de printemps, ou le regret mélancolique des derniers beaux jours d'automne.

Corot la voit donc avec son âme encore plus qu'avec ses yeux et vise moins à l'exactitude des détails qu'à la vérité de l'effet général qu'il veut rendre, cherchant à réveiller en nous les impressions oubliées.

« Peintre discret et fin des couchers de soleil, des crépuscules mélancoliques et des aubes songeuses, où le mystère, le silence et la paix règnent sur la terre endormie, où les contours des choses s'estompent en se noyant dans un bain de rosée et dans les vapeurs grises de l'atmosphère, de ces heures indécises et charmantes où la nature ne se montre qu'à demi, plus séduisante en sa pâleur matinale ou dans la langueur de son assoupissement que sous les yeux du soleil et dans l'éclat du plein midi; il met en ses tableaux je ne sais quelle tendresse idyllique qui fait rêver aux pastorales de Virgile. » (V. FOURNEL).

Une *Matinée* (musée du Louvre) donne bien cette expression de la nature entrevue et égayée comme dans un rêve, soulevant à demi le voile de brume transparente qui la recouvre sans la cacher. Les nymphes forment une ronde mystérieuse et fantastique que l'on craint de voir s'évaporer au premier souffle. L'air baigne doucement les gazons en fleur et flotte autour des arbres comme une tunique de gaze autour des nymphes bocagères.

L'impression poétique ainsi dégagée de la nature lui donne une vie imprévue.

Cette *Danse des Nymphes* est une idylle pastorale, vive et animée.

Le cadre d'un grand paysage lui donne la vie, nous dirions presque une virginité, et l'impression générale se fond en un hymne de joie et d'espérance, en regard de la nature qui s'éveille ; la couleur en est également suave et radieuse.

Le *Soir* est d'une exécution plus solide et plus ferme. Les mari-

niers rentrent leur barque dans une petite anse de la rivière qui s'étend au loin entre ses deux rives. Ce réduit entre les arbres touffus est déjà sombre et triste, tandis que les dernières clartés du jour font resplendir encore les replis de la rivière et les hautes cimes des arbres qui dominent tout le paysage. On ne peut avoir suivi la Seine de Rueil à Bougival sans se souvenir d'effets absolument semblables et qui vous portent au rêve, à la tombée de la nuit; la nature vous saisit alors et vous transporte au delà des vanités humaines.

La *Solitude* est d'une poésie plus attristée; cette femme assise, appuyée contre un groupe d'arbres dont les branches se dispersent à tous les vents, au bord de cet étang dont les rives se perdent à l'horizon, est bien l'image de la pénétrante réconfortation de la Nature après un travail pénible ou stérile.

La peinture de Corot est un chant, un hymne perpétuel à la Nature. Elle semble, comme un oiseau, avoir des ailes pour se perdre dans la pureté du ciel.

Corot est plus pénétré que tous ses devanciers des qualités qui font la vie du paysage et qui nous révèlent une harmonie plus complète, les affinités de l'âme avec la nature.

Cette vie du paysage en est toute la poésie. « Cette poésie, pense-t-il avec raison, n'est pas seulement dans le motif qui lui importe peu; elle est dans la vérité, car rien n'est d'une plus complète poésie que la réalité; c'est la campagne même que cet enchanteur semble transporter sur sa toile, dans tous ses aspects; il lui emprunte la buée rose du matin, comme il étend sur son œuvre l'humidité de la nuit naissante; les roseaux agités par le vent semblent remuer à la surface des eaux limpides; les branches des arbres suivent, dans un mouvement léger, les caprices de la brise. Corot est le peintre par excellence de la sérénité de la nature. » (A. Wolff, *Paris*, *capitale de l'art.*)

Chintreuil est allé plus loin encore, dans l'expression de l'indéfini, mais cette sensation de l'étendue ne peut être qu'une des faces du sentiment de la nature. C'est néanmoins une tendance à noter pour l'avenir; car l'effet lumineux répandu sur toutes ses toiles, notamment sur *Pluie et Soleil*, est certainement une révélation.

C'est bien là la pleine nature, la terre, la mer, la grève, le ciel s'évaporant, se confondant dans l'immensité de l'horizon; chacun de

ses éléments conservant bien la tonalité, on pourrait dire l'*Impression* de cette immensité en chacune de ses parties.

L'*Espace* est compris dans un éloignement profond. Quelques effets de terrain du premier plan, le troupeau en marche soulevant la poussière épaisse en avant de la rivière, rendent encore plus largement l'immensité du paysage, dans le plein air et la pleine campagne.

On ne peut refuser à ces deux toiles la nouveauté d'expression de *l'indéfini*. C'est un degré franchi.

Les inventeurs sont ainsi ceux qui apportent une nouvelle expression de l'Art.

Cette tendance nouvelle qui s'accuse surtout dans la peinture, par Millet et Corot, pris comme maîtres du genre et chefs d'école, se dessinait également dans Lamartine, Victor Hugo et quelques poésies de la nouvelle École.

Ils ont développé le sentiment de la nature qui se concentre par déduction dans les principes de la science moderne.

Je ne prétends pas pour cela que tout soit dit après Millet et Corot, comme emploi du sentiment de la nature.

Ce sentiment, sortant du rêve, s'élèvera à sa plus haute expression lorsque l'harmonie sera telle entre l'action reproduite, le milieu où elle s'opère et le but final de l'œuvre que les yeux et l'esprit seront pleinement satisfaits de cet accord; que le sujet, quel qu'il soit, s'épanouira dans une vapeur ambiante et subtile, sorte de fluide éthéré qui donnera, par sa limpidité même, la même mesure de la pensée morale ou divine présidant à l'œuvre entière, afin de faire entendre, dans une même symphonie, les noms de l'homme, de la nature et de Dieu.

L'évolution de la peinture en France présente les phases suivantes :

Poussin, le véritable promoteur de l'École française, a pris, dans l'École italienne, la substance des diverses expressions qu'elle a su

primitivement accentuer, en se conformant aux adjonctions des parties d'ensemble et du paysage empruntées aux Carrache et au Dominiquin.

Poussin et Claude Lorrain créent le paysage dit historique, Lorrain poussant aux limites du possible l'interprétation de la nature.

La spiritualité affecte quelques grandes peintures calmes, élevées et d'un talent supérieur comme Lesueur.

D'un autre côté, la peinture officielle porte à son actif de beaux portraits et quelques grandes pages historiques, rayonnement de la royauté; mais bientôt l'effémination et l'afféterie s'étalent en des panneaux et allégories galantes et sensuelles, Watteau, Boucher, etc., qui dénotent une époque de grâces bocagères et de pastorales travesties.

Les grandes chasses et marines sont habilement représentées, les premières par Desportes et Oudry, les secondes par Joseph Vernet, qui a su fixer les aspects pittoresques de nos côtes et forces maritimes. La nature morte domine entièrement l'œuvre de Chardin.

La peinture de genre s'éveille, au contraire, dans les gracieuses et sages compositions de Greuze, cédant au retour de la nature invoqué comme principe de transition réformatrice.

Mais une phase révolutionnaire appelle d'autres sentiments et d'autres expressions comme esprit de rénovation.

Tandis que David et Ingres amplifient le culte des savantes lignes du dessin, un coloriste fervent et passionné, Delacroix, emprunte sa couleur et ses puissants effets aux sources de son génie frappé au coin des progrès modernes. A sa suite et à son exemple, les tendances et aspirations prises dans leur ensemble, de recherche naturelle et d'impressions vives, prennent : dans Millet, l'expression d'une sympathie profonde pour les accents plus intimes du labeur quotidien, des misères et infirmités sociales et des forces actives de la vie extérieure; dans Rousseau, l'amplitude des formes variées du paysage, et dans Corot, cette note tendre et suave qui se résout dans le sentiment de la nature.

Les noms de nos poètes modernes : A. Chénier, de Vigny, de Musset, Lamartine et Victor Hugo, répondent absolument à ces diverses nuances des conceptions nouvelles.

Nos artistes français, suivant la trace de nos grands poètes, sauront s'étayer de toutes les transformations physiques et morales inscrites dans les lois naturelles et humaines, pour s'élever ainsi aux

conceptions les plus hautes d'une beauté plus accessible et de l'infinie variété de nos aspirations les plus nobles, où le réalisme, le sentiment de la nature et l'idéal se fondent en une action commune qui est la pensée fertilisée, le génie frappé à l'empreinte du vrai, du beau, du bien, fécondés par la science.

La Science, tel est le dernier mot de nos aspirations actuelles.

La Science porte en elle le fait, la réalité, la vérité et l'immensité de l'infini.

L'imagination ne peut s'y perdre, si elle sait se maintenir dans les limites des lois naturelles dont les aspects grandissent chaque jour.

Substituant à une volonté fixe, lointaine, immuable, jalouse de son œuvre et souvent farouche, un trésor inépuisable de nouveautés, d'enchantements, de prodiges naturels, la pensée humaine ne peut que s'élargir. Elle atteint ainsi à la conception de l'intelligence suprême, créatrice et féconde, dont la loi d'impulsion est constamment en travail de gestation, d'évolution ou de progrès, pour s'irradier dans la sphère des mondes visibles et extra-planétaires.

Voilà le problème singulièrement étendu, la pensée singulièrement subtilisée.

Quels liens, quels rapprochements trouver entre la vie humaine et la vie plus large épandue sur l'univers entier? Nous n'en connaissons pas d'autres que l'attraction des lois naturelles et morales élevées par la poésie à un sentiment de plus en plus absorbant. Après la création matérielle, la sanctification de l'union de tous les êtres au sein de la vie universelle.

La vie universelle, en effet, se manifeste partout dans sa variété infinie, ses incessantes transformations, dans son inépuisable fécondité, faisant tomber, selon l'expression de Lucrèce, les *murailles du monde*. Tous nos poètes nous convient à son épanouissement.

De même que l'*Infini* nous représente l'échelle indéfinie de nos aspirations, l'unité de la science nous appelle à conquérir un domaine de plus en plus vaste de merveilles et de vérités.

La Poésie est la science elle-même, comme l'Art est la contemplation de la nature.

Le sentiment de la nature, qui s'est développé dans les principes de la science et de l'art modernes, est cosmopolite et s'étend,

comme élément de progrès, à la compréhension plus large des vérités éternelles.

Il élève ainsi l'esprit et le cœur des générations nouvelles, en les retrempant, par la poésie et les arts, dans le sentiment plus universel encore de la Divinité, infinie, immuable, éternelle, inscrivant en son code les lois naturelles du monde physique, les lois intellectuelles et la sanction inaltérable des principes virtuels du monde moral, impliqués dans l'idée de Dieu.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

Antiquité.

DEUXIÈME PARTIE.

Moyen âge. — France.

TROISIÈME PARTIE.

Poésie et arts étrangers.

Livre premier. — Italie.

Livre II. — Espagne.

Livre III. — Angleterre.

Livre IV. — Allemagne.

QUATRIÈME PARTIE.

Renaissance. — Poésie et arts modernes.

Livre premier.

Livre II.

Livre III. — xixe siècle. poésie. arts.


Maison Quantin, imprimeur
S. Benoit. 7. à Paris